

中文摘要

关键词：高启 元末明初 吴中 文人意识 意象 拟古 主情

作为我国元末明初诗歌的代表，高启的出现，代表了彼时彼地某种新质素的产生。他的诗歌不仅有较高的艺术价值，更同元末和整个明代的诗歌发展有不可分割的内在联系。如清代著名学者赵翼《瓠北诗话》中称赞说“青丘才气超迈，音节响亮，宗法唐人，而自运胸臆。一出笔即有博大昌明气象，亦关有明一代文运，论者推为明初诗人第一，信不虚也”。

本文首先分析了高启所处的元末明初的大变革时代和吴中地域的特殊环境，从人文氛围和诗歌风气的转化出发，来阐释高启诗歌和性格中与时代相应的新元素，和这种元素产生的历史与地域背景。

其次，以高启诗歌中鲜明的文人意识为核心，本文从出仕和归隐的矛盾、孤独和自适的统一、为艺术的诗歌等三个角度来阐释这一意识对高启的意义所在。高启身上凸显的对自我的觉醒与追求是他的诗歌中最为明显的特质，在这一层面，诗歌和诗人是融为一体的。

接下来，和高启这种与众不同的思想与艺术观念相联系，本文围绕高启诗歌意象这一形式核心，以“雁”和“雨”意象为例，来分析高启诗歌的艺术文本。

“雁”同时展示了高启诗歌中渴求飞翔的特质和无法摆脱的孤独感，“雨”则体现了高启诗心和诗情所在：浓郁的乡愁和企盼宁静的心灵。

最后，本文从高启拟古的特色——精神意象，高启对“主情”的重视，来论述其诗歌在文学史上的地位与特色，尤其是希望能够阐释清楚：高启如何在拟古这一充满风险的艺术创作道路上取得成功，又如何在情感论中树立一席之地、并深刻影响了明代吴中诗风。

Abstract

Keyword: Kao Chi the epoch between the end of Yuan and the start of Ming dynasty Wu region Literator consciousness imago classicize affectivity

As the representation of poet in the epoch between the end of Yuan and the start of Ming dynasty, Kao Chi stood for some new poetry factors in the time and the place. His poetry, not only possessed excellent art value, but have influenced deeply the poetry development of the end of Yuan dynasty and the whole Ming dynasty.

Zhao yi, the famous Scholar of the Qing dynasty, acclaimed in his poetry critique, that Kao Chi had splendid talent and harmonic rhythm about poetry. Kao also classicized Tang poetry while create some classic all by himself. So his works had great verve and related to literature fortune of the whole Ming dynasty. It's very proper that critics all put up him as the first poet in the Ming dynasty.

At first, the thesis analyzes the transforming time and special terrain circumstances of Kao Chi. At the view of culture atmosphere and poetry fashion, we expatiate all kinds of new element in Kao's poem that keep corresponding connection with the time. Moreover, we also introduce the history and the terrain background of it. Secondly, the thesis discusses literator consciousness, the kernel of Kao. The kernel includes conflicts about office, the unification of loneliness and easiness, the art purpose of poetry. The consciousness and pursuing for selfhood was the most prominent specialty in Kao chi. In the lay, poem has mingled with poet perfectly.

Then, the thesis analyzes the imago in kao's poem, the core of his poem form. We make the text analyse with wild goose and rain as the example. Wild goose reveals the volitation ideal and solitude sense of poet. Rain expresses the poet's heart and soul: strong nostalgia and calm spirit.

Finaily, the thesis expatiates the trait of classicizing and affectivity point. They all made Kao's status and character in literature history. We hope to discuss that how Kao chi can make success in the dangerous calssicizing roadway, and how he can bulid up his station and prestige in affectivity standpoint while influence the poem fashion in Wu region deeply.

引子

高启（1336—1374），字季迪，号青丘子，又号槎轩、青丘退史、吹台等，元末明初长洲（今江苏省苏州市）人。他的诗歌创作天才高逸，诸体并工，对明代文学产生了深远的影响，被后人推许为有明三百年诗坛的巨擘。《四库全书提要》称赞道：“（启）天才高逸，实踞明一代诗人之上。其于诗，拟汉、魏似汉、魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋，凡古人之所长，无不兼之。振元末纤秣孳丽之习而返之于正，启实有力。”¹故而，研究高启的诗歌创作，对于理解元末明初文学思潮的演变，以至整个明代诗歌创作的走向，都具有积极的意义。

由于在以往的中国古代文学研究中，对明代的诗文缺乏正确的认识和足够的重视，高启一度受到了冷落。自上世纪八十年代以来，明代诗文研究逐渐成为热点，高启也重新受到了研究者的关注，然而，同诗人的诗歌创作成就和文学史地位相比，今天的高启研究在深度和广度上都尚有不足。

本文拟在前人研究的基础上，着重研究高启诗歌所蕴涵的文人意识，以及这种带有独特时代色彩的意识是如何通过传统的诗歌意象呈现出来的，由此并进一步论述高启在文学史上的地位和影响。

第一章 元末明初吴中人文环境和文坛诗风的演变

诗歌是诗人心灵的袒露、个性的张扬，而每一个诗人又都是生活在特定的时代和社会环境之中的。高启生活和创作在吴中地区，除了明初曾被迫应诏出仕，在金陵（南京）度过一段较短时间外，其足迹几乎未出吴中。自南宋以来，吴中地区一直是全国经济和文化的中心，得天独厚的自然条件，繁荣富足的经济基础，形成了这一地区独特的人文环境和文化传统。在元末明初改朝换代之际，吴中地区的政治和经济状况发生了翻天覆地的变化，在朱元璋的专制统治和高压政策下，经济日渐凋敝衰颓，文人们失去了以往优裕的生活环境和宁静欢乐的心态，由此带动了不同于元末的吴中诗风的转变。这种转变的意义和大致轨迹如章培恒先生在《明代文学研究·序》中所论，“在元末明初的文学里，已经可以听到与晚明文学类似的声音，而且这在当时也已形成某种潮流。然而在朱元璋统一中国后，重新制礼作乐，这种声音终于消失了。文坛在死气沉沉中挨过了一百几十年。直到明代中叶，随着李梦阳、唐寅等人的出现，才逐渐恢复了生机，并进而演变为晚明文学²”。高启作为吴中诗人的代表，他的诗歌创作不可避免地受到时代变迁的影响。因此在论述高启的诗歌创作前，有必要对元末明初人文环境和文坛诗

风的演变作一概括的回顾。

第一节 元末商业氛围下吴中尚俗重趣的诗风

元朝统治，注重商业，蒙古族作为游牧民族，本身就具有“商业精神”。马克思在《资本论》第三卷中说：“对于无定居的游牧民族，则正好与城市发展及其条件相反，往往正好有商业精神和商业资本的发展，做了他们的特征。”元代疆域辽阔，国际交通发达，给商业繁荣注入了前所未有的活力，促进了城市经济的兴盛。尤其是元末江浙沿海的商品经济，在宋代已经十分发达的基础上，达到一个新的历史水平。虽然在元顺帝统治后期，由于天灾人祸，全国许多地区经济发展停滞，甚至民不聊生，揭竿而起，但在以苏州、杭州等城市为中心的江浙地区，凭着丰腴的良田、兴盛的商业、大幅增长的外贸，和相对稳定的小政治气候，仍继续保持着财富的大量增长，人民安居乐业，城市生活显得活跃而富于生气³。杭州在南宋时已是发达的商业都会，到元代依然保持着昔日的繁华。关汉卿在散曲里赞叹说：“普天下锦绣乡，寰海内风流地，大元朝新附国，亡宋家旧华夷。水秀山奇，一到处堪游戏。这答儿忒富贵。满城中绣幕风帘，一阔地人烟凑集⁴。”吴中的昆山，本来是个小镇，到元代迅速发展为重要的对外通商口岸，《昆山郡志》载：“旧本墟落，居民鲜少。海道朱氏，剪荆榛，主第宅，招徕香泊，屯聚粮艘，不数年间，凑集成市。番汉间处，闽广混居，各循土风，风俗不一。”《太仓州志》则说：“市民槽户，云集雾滂，烟火数里，久而外夷珍货棋置，户满万室。”江南的城市经济，在全国经济比重中所占成分越来越重。元代首都大都（今北京），在当时是全国乃至世界闻名的发达商业都市，从内部的政府机构和军队，到民众的日常生活，几乎全部仰仗江南供给，江南经济对北方乃至全国的经济和政治局面的支撑作用可见一斑⁵。

至正十六年（1356）二月，张士诚占领了吴中地区，形成割据局面。张氏没有攻占全国的志向，只有称霸一方的“小富即安”的思想。所以，一方面，张氏也有搜刮无度，上下嬉娱的腐朽；但另一面，却也大力发展当地经济和文化，督修水利，良好地保持了吴中的繁荣和稳定⁶。

繁盛的商业经济，为文人们提供了坚实的生活基础和自由创作的空间，史学家钱穆论述道：“元明之际，江浙社会经济丰盈，诗文鼎盛。元廷虽不用士，而士生活之宽裕优游，从容风雅，上不在天，下不在地，而自有山林江湖可安，歌咏宴觴可逃……”⁷。可见，在元代末年，由于经济的发展，政治环境也比较宽松，文学的独立性和个性得到充分的发扬。吴中地区的文学创作往往和山林江湖、歌咏宴觴相联系，是一种指向作家内心、个性、私人生活的纯文学活动。

元末江南地区，由于商业经济的繁盛和商人在社会生活中的作用日益重要，传统的“士商观念”受到猛烈的冲击，甚至出现了儒商合流的现象。何良俊在《四友斋丛说》中提到元末“东吴富家唯松江曹云西、无锡倪雲林、昆山顾玉山，声华文物可以并称。”当时文人曹知白，号云西，“家富盛极一时，尝筑台，以锡涂之，月夜携客痛饮，称瑶台云”⁸，他“招邀文人胜士，终日逍遥于嘉花美木清泉翠石间，论文赋诗，挥麈谈玄，援琴雅歌，觞咏无算。风流文采，不减古人。”⁹时人顾瑛，字仲英，卜筑玉山草堂，因以为号。他少年习儒，十六岁辍学，经营田产商业，成为吴中巨富。三十岁后重习诗书，亦儒亦商。他建玉山草堂，园池亭榭、声色歌舞甲天下，当时出入草堂者皆为一代名流。顾瑛日夜与文人雅士置酒赋诗，觞咏唱和，并将诸人唱和之诗编成《玉山名胜集》¹⁰。总之，儒商关系的密切，商业经济对文化事业的渗透，政治环境的相对宽松，营造了吴中地区浓厚的文化氛围，给文学艺术的发展提供了良好的条件。

但另一方面，由于元末战祸连绵不断，各派政治势力此消彼长，人们的社会地位变化十分迅速，时人的价值观念和审美情趣也随之发生起伏变化。这种形势下，大多数文人无法适应复杂的政治斗争，即使有少数人激发起强烈的功名事业心，也往往是朝不保夕。因此大部分文人在政治上采取了逃避的态度，以求明哲保身。倪瓒在至正初变卖家产，或黄冠野服，浮游湖山间，或往来城市，混迹市井，沉晦免祸。顾瑛曾举茂才，署会稽教谕，辟行省属官，皆坚辞不赴，四十岁就把家产托付儿子，自己以声色自娱。此外，张简出家为黄冠，隐居鸿山之中；周砥、马治避地宜兴，巾车泛舟，穷阳羨溪山之胜。张士诚占据吴中之后，礼贤文士，有些文人虽应其辟，但也只是满足于做一个吟诗作赋的幕客，并不想在政治上有所作为。杨基、张羽、徐贲等皆在张士诚麾下不久即避地而去，而高启更是拒绝了张士诚的征聘¹¹。由于元末吴中地区浓厚的商业氛围，以及险恶的政治环境，吴中地区的文人或在诗酒歌舞中得到陶醉，或在自然山水中寻求慰藉，他们的诗歌创作呈现出明显的“尚俗重趣”和“个性张扬”的倾向。

元末吴中地区诗歌的尚俗重趣、个性张扬的特点，在杨维禎的诗歌创作中得到了充分的体现。杨维禎是浙江诸暨人，早年游学四方。元泰定四年（1327）中乙榜进士，授天台县尹，改钱清场盐司令，十年不调。元末兵乱，避地富春山。至正十九年（1359）后，隐居松江，成为吴中地区诗坛领袖。《明史·杨维禎传》说记载，他在松江时“海内荐绅大夫与东南才俊之士，造门纳履无虚日，酒酣以往，笔墨横飞，或戴华巾披羽衣坐船屋上，吹铁笛，作《梅花弄》，或呼侍儿歌《白雪》之辞，自倚凤琶和之。宾客皆踣迁起舞，以为神仙中人。”杨维禎的诗歌，宴赏游乐之作占了相当大一部分，表现了作者对歌舞声色的追求，显露出狂放不羁的性格。如《花游曲》¹²是杨维禎与张雨、顾瑛雨中游石湖诸山，为妓女

璠英所作：

三月十日春蒙蒙，满江花雨湿东风。美人盈盈轻雨里，
唱彻湖烟与湖水。水天虹女忽当门，午光穿漏海霞裙。
美人凌空蹑飞步，步上山头小真墓。华阳老仙海上来，
五湖吐纳掌中杯。宝山枯禅开茗椀，木鲸吼罢催花板。
老仙醉笔石阑西，一片飞花落粉题。蓬莱宫中花报使，
花信明朝二十四。老仙更试蜀麻笺，写尽春愁子夜篇。

此诗写挟妓游山赏花，把一件风光旖旎的事情写得酣畅雄健，毫无轻靡之态。描画美人“盈盈轻雨里”、“凌空蹑飞步”，流露出对女子婀娜的身姿、轻盈的步态的赞赏。更有意思的是他把风流韵事与老仙——出家做道士的张雨扯在一起，调侃说，即使是仙人也不会拒绝美色。写老仙数句，虽是描绘张雨的神态，同时更是表现了作者的胸襟气度。这首诗较好地凸显出杨氏世情俗趣和张扬个性的两方面特点。

杨维禎写诗，喜作香艳之体，虽在当时颇受非难，却流传甚广。他在《续奩二十首》序中说：

陶元亮赋《闲情》，出繁御之辞，不害其为处士节也。予赋韩偓《续奩》，亦作娟丽语，又何捐吾铁石心也哉！法云道人劝鲁直勿作艳歌小辞，鲁直曰：“空中语耳，不致坐此堕落恶道。”予于《续奩》，亦曰空中语耳，不料为万口播传。

杨维禎在序中其实极力为香艳诗辩护。自六朝宫体诗流行以后，香艳诗不断受到正统文人的攻击。杨维禎指出，陶渊明曾写过《闲情赋》，抒发他对美人的依恋之情，对他的节操并没有伤害；有人劝黄庭坚不要写艳歌小辞，黄庭坚回答这不过是嘴上说说而已，不会因此而堕落。足见香奩诗与诗人的品德无伤。杨维禎的香奩诗，描写女子的容貌体态、神情风韵、爱情婚姻和日常起居，他笔下的美人，往往充满活力和热情，与以往诗歌中描摹的妇女病态美有所不同，是作者“男女欲不绝，饮食谷不辟”、重视人的生活欲望的形象体现，流露出明显的世俗情趣。

杨维禎诗歌的世情俗趣，还表现在对现实生活中市井人物的具体描写上。杨维禎一生纵情声色，与歌伎乐工等民间艺人交往甚密，他的不少诗赞扬艺人的精湛技艺，如《红牙板歌》、《李卿琵琶行》、《张猩猩胡琴行》、《周郎玉笙谣》、《蹋鞠歌赠刘叔芳》等。这些诗反映了元代民间艺术的兴盛，表现出作者和民间艺人

的密切关系，流露出平民化的艺术欣赏趣味。他对于民间艺人的态度，与他在《赠栳工王辅序》中所表达的肯定个人生存价值的观念相合拍，也与《送朱女史桂英演史序》所流露的对民间艺人的尊重和热爱相一致。杨维禎的竹枝词，多写儿女情事，抒发的感情热烈奔放，粗犷，最具世俗情趣和平民色彩。如《西湖竹枝词》：

鹿头湖船唱赧郎，船头不宿夜鸳鸯。为郎歌舞为郎死，不惜珍珠成斗量。
劝郎莫上南高峰，劝侬莫上北高峰。南高峰云北高雨，云雨相催愁杀侬。

杨维禎的竹枝词颇负盛名，这首尤其流传广泛，表达了对热烈、直白的世俗感情真诚向往。其《西湖竹枝歌序》说：“予闲居西湖者七八年，与茅山外史张贞居、苕溪郑九成辈为唱和交。水光山色，浸沉胸次，洗一时尊俎粉黛之习，于是有竹枝之声。好事者流布南北，名人韵士属和者无虑百家。”

在杨维禎的影响下，吴中地区的诗歌创作沉浸在追求生活乐趣和特立独行的风气之中。顾瑛与杨维禎交往甚密，杨维禎经常出入玉山草堂，与顾诗酒唱和。杨租屋无钱，得到顾瑛的馈赠，还曾作诗致谢道：“玉山长者有高义，乞与山人僦屋金。”受到杨维禎的影响，顾瑛的诗歌也表达了对声色的爱好和追求，流露出及时行乐的享乐意识。他在一首记述玉山雅集的诗中说：

高堂梧与竹，蔼蔼排空青。凉飈忽飞来，落我生色屏。为君燕坐列绮席，
吴歎赵舞双娉婷。蕙香翠楼雪齿齿，蔗浆玉碗冰泠泠。人生良会不可遇，
况复聚散如浮萍。分明感此眼前事，鬓边白发皆星星。华亭夜鹤怨明月，
何如荷锄随刘伶。中山有酒十日醉，汨罗羈人千古醒。葡萄酒，玻璃瓶，
可以驻君之色延君龄。脱我帽，忘我形，美人听我重叮咛：更借白玉手，
进酒且莫停。酒中之趣通仙灵，玉笙吹月声泠泠，与尔同蹑双凤翎¹³。

诗中的顾瑛，深感岁月易逝，人生易老，应该抓紧眼前的时光，充分享受生活的快乐。他陶醉于声色歌舞给他带来的感官上的愉悦，更喜欢饮酒给他带来的通仙灵的乐趣，他希望能够摆脱现实的一切束缚，进入一个自由的境界。他和杨维禎一样，把世俗的享受和成仙的最高境界拉扯在一起，在世情俗趣中显示出个性的伸张。

顾瑛的个性最明显地体现在他于至正十八年写的《自赞》诗中，诗云：

儒衣僧帽道人鞋，天下青山骨可埋。若说向时豪侠处，五陵鞍马洛阳街。

当时玉山草堂刚遭乱兵洗劫，顾瑛的生命一度受到威胁，写这首诗，于他有着自我总结的意味。诗中洋溢着豁达之风，表示自己是个亦儒、亦僧、亦道、亦侠的时代畸人，没有传统的礼教束缚，不受士林风气的约束，甚至身后归于何处都毫不在乎。所醉心和向往的，最终还是代表市民精神和理想的游侠儿生活。“自赞”所赞，正是顾瑛的个性，与众不同，特立独行的地方。

元末诗歌的世情俗趣还表现在对城市生活的描写，对商人和商业的赞美，如张羽《贾客乐》，就是直接用羡慕和称颂的语气描绘商人的美好生活的：

长年何曾在乡国，心性由来好为客。只将生事寄江湖，利市何愁远行役。
烧钱酿酒晓祈风，逐侣悠悠西复东。浮家泛宅无牵挂，姓名不系官籍中。
嵯峨大舶夹双橹，大妇能歌小妇舞。旗亭美酒日日沽，不识人间离别苦。
长江两岸娼楼多，千门万户恣经过。人生何如贾客乐，除却风波奈若何。

诗中精细地描述了商人的豪侠生涯：“长年何曾在乡国，心性由来好为客”，“浮家泛宅无牵挂，姓名不系官籍中”；羡慕商人的神仙般轻松和享乐的一面：“嵯峨大舶夹双橹，大妇能歌小妇舞。旗亭美酒日日沽，不识人间离别苦。长江两岸娼楼多，千门万户恣经过。”虽然也在结尾处感叹了贾客生涯的不足和缺陷，但没有了我国历代绝大多数诗人抱有的对商人的不屑和嫉妒，既不认为商人处于四民之末，也没有谴责“商人重利轻别离”，有的只是超出传统道德之外，对商人自由生活的新的眼光和看法。

元末商业经济的极大发展，带来文学环境的轻松和市民精神对文士阶层的渗透，促进了元末诗歌创作的繁荣。在吴中地区，集中了一批杰出的作家，如以杨维禎为代表的“铁崖派”，以顾瑛为组织者的“玉山雅集”，以高启为首的“北郭十子”，他们大多受到世俗精神和个性意识的影响，在诗歌创作中鲜明地表露出尚俗重趣的人性色彩，也因此营造出显著、独特的时代气氛。然而到了明初，伴随着商业经济的大萧条和政治、思想气氛的森严，诗人们的创作也都不约而同地出现了内敛的倾向。其世俗精神和个性色彩，都受到了严格的限制和沉重的打击，代之而来的，是由元入明的吴中文人们的沉默和忧伤、怀旧主题的风行。

第二节 明初专制统治下吴中诗风的转变

明王朝立国之初，鉴于“宋元以宽纵失天下”，强调“治乱世必用重典”，采取了中央集权和极端专制的政策。朱元璋为了巩固刚建立的政权，采用严刑酷法，对从中央到地方的各级官员进行大规模的整肃，一手炮制了明初四大案——空印

案、郭恒盗粮案、胡惟庸案和兰玉案，牵连受刑的官员和家属成千上万。朱元璋驭下甚严，喜怒无常，更用锦衣卫特务监视臣子的一举一动，臣子稍有疏忽，就会招致杀身之祸。甚至“京官每旦入朝，必与妻子诀，及暮无事，则相庆以为又活一日。”¹⁴

政治上的集权必然会导致思想文化的专制。朱元璋在立国之初，打出“恢复汉官威严”的旗号，鼓吹封建的纲常伦理和道德礼教，建立新的社会秩序。早在至正二十六年，朱元璋就不止一次发布诏令说：“千古之上，茅茨而盛，雕峻而亡。吾节俭是宝，民力其无殫乎？”¹⁵“治天下者当先其重且急者，而后及其轻且缓者。今天下初定，所急者教化，衣食给而民生遂，教化行而习俗美。”¹⁶崇尚以朴素和教化统治天下。在思想意识领域，强调以森严的等级制度为核心的儒家伦理道德为立国治民之本，把鼓吹“存天理，灭人欲”的程朱理学奉为官方哲学，用来控制人们的思想和言行，并制定以八股取士的制度。朱元璋还严令整顿学风、文风，强调文章要发扬道德，有经世之实用，反对文词虚饰，学问不切实际，

在经济方面，明初实行“重本抑末”政策，在鼓励垦荒、扶植农业的同时，对东南沿海地区的商业活动进行了有针对性的打击。政府颁布了一系列法令限制经商的自由，商人也受到社会的排挤和歧视¹⁷。建国后，他在江浙沿海一带封锁海上航运，下令“禁濒海民私通海外诸国”，“朕以海道可通外邦，故尝禁其往来。……苟不禁戒，则人皆惑于利而陷于刑宪矣。”“禁民间用番香、番货，……敢有私下与诸番互市者，必置之重法。”¹⁸朱元璋的严行海禁，主要目的是为了限制中外贸易，同时以禁止人民对“奇技淫巧”的喜爱和奢侈消费的方式来对商业的繁荣“釜底抽薪”。明初采取的一系列政治、经济政策，破坏了元代逐渐发达的商业经济，并直接导致明初文学的全面萧条，吴中地区受到的影响尤为严重。

朱元璋在称帝前的最后一仗是围攻张士诚盘踞的苏州，在十个月的激烈战斗中，朱的部队遭到了苏州军民的顽强抵抗。朱元璋立国后，对此耿耿于怀，对吴中地区采取了更为严酷的政治高压和经济掠夺政策。《明史·食货志》载：

初，太祖定天下官民田赋：凡官田，亩税五升三合；民田，减二升；重租田，八升五合五勺；没官田，一斗二升。惟苏、松、嘉、湖，怒其为张士诚守，籍诸豪族及富民田以为官田，按私租簿为税额。

苏州和杭嘉湖地区是富庶的鱼米之乡，自唐代以来，便成为全国赋税的主要来源，其地的租税高于其他地区亦属正常。然而明初统治者在全国各地屡屡减免租税的时候，惟独对吴中地区经常科以重税，并为后世所承袭。谢肇淛《五杂俎》说：

“三吴赋税之重，甲于天下，一县可敌江北一大郡，破家亡身者往往有之。”这种畸重畸轻的赋税政策，应该说是具有政治色彩的惩罚手段。

明初统治者还对江南富户实行残酷的剥夺政策。朱元璋攻克苏州数月，便下令强迫大批富户以及与张士诚政权有关连的文人迁徙临濠，此后又有几次大规模的移民。临濠是朱元璋的故乡，明初定为“中都”。大规模移民的目的，是要铲除吴中地区与新朝敌对的势力，改变中央和地方的轻重之势，便于更有效地控制吴中地区的形势。吴中地区的富户还动辄招祸，无辜受到株连，家产被抄没入官。如吴兴沈秀，富可敌国，明初修建南京都城，沈秀资助三分之一的经费，又提出要犒赏军队。朱元璋对此十分气愤，怒曰：“匹夫犒天子军，乱民也，宜诛。”¹⁹后经马皇后劝说，才将沈秀谪戍云南，籍没其家。

在明初统治者带有掠夺性的经济政策影响下，吴中地区的经济急剧萎缩，王琦《寓圃杂记》载：

吴中素号繁华，自张氏之据，天兵所临，虽不被屠戮，人民迁徙，实三都，戍远方者相继，至营籍亦隶教坊。邑里萧然，生计鲜薄，过者增感。

明初统治者除了对江南地区实施经济掠夺，还在政治上加以各种限制。洪武中恢复科举，礼闱取士不分南北。洪武三年，考官刘三吾、白信蹈所取宋琮等五十三人，皆是南方人士。三月廷试，状元依旧是南方人。朱元璋认为考官偏向南方人，命翰林院侍读张信等覆阅考卷，被录取的人仍然以南方人为多。朱元璋大怒，悉诛白信蹈、张信等人，将刘三吾发配边陲。自己亲自阅卷，录取任伯安等六十一人，全是北方人。这一有意打击南方士子科举事件，明显地证明了他对南方士人政治上的巨大戒心。

江浙一带的“士风”受到严酷的整顿，一般文士被斥为“浮夸”、“自纵”，不仅受到道德上的歧视，还被朱元璋规定必须无条件服从朝廷的意志，如不为君用，就有杀头的危险²⁰。江浙文人，尤其是吴中地区的文人，即便踏进仕途，也时常受到猜忌和排挤，甚至无故遭到杀身之祸。袁凯的遭遇很有代表性。徐祯卿《剪胜野闻》载：

狱有疑囚，太祖欲杀之，太子争不可。御史袁凯待，上顾谓凯曰：“朕与太子之论何如？”凯顿首进曰：“陛下欲杀之，法之正也；太子欲宥之，心之慈也。”帝以凯持两端，下狱。三日不食，出之，遂佯狂病颠，拾啖污秽。帝曰：“吾闻颠者不肤扰”，乃命以木锥锥凯，凯对上大笑。帝放归，自缚木榻于床下。久之，上使人探之。凯漫坐，对使者歌。使者廉其缚，还奏状。

上不为疑。已而太祖晏驾，凯始出，优游以终。

袁凯是松江人，元末以《白燕诗》闻名天下，人称“袁白燕”。却莫名其妙开罪朱元璋，靠着装疯卖傻才得以苟活；虽然保全了一条性命，但人格所受到的伤害是无法平复的。金华人张孟兼，则没有袁凯幸运。张任山西按察司佥事，为官廉正严明，声闻朝廷，升山东按察副使。朱元璋却派僧人吴印为布政使，监督和牵制张孟兼。孟兼数次与吴印发生冲突，朱元璋闻之大怒，认为张孟兼不服吴印，就是对自己的不敬，说：“彼乃敢与我抗耶！”遂械孟兼至阙下，命卫士痛加鞭挞，特论弃市²¹。

洪武年间，吴中地区的文人因政治原因遭迫害致死的数不胜数，如顾瑛、陈汝言、申屠衡、王行、王彝、卢熊、王蒙等人皆未能逃。高启、杨基、张羽、徐贲元末皆有诗名，号“吴中四杰”，却在明初遭遇不测，高启以冤案被腰斩；杨基因被谗夺职供役，卒于工所；张羽以事贬谪岭南，投江自尽；徐贲以事下狱而死。他们都死于非命，遭遇悲惨，故有人把他们比作“初唐四杰”。张习《静居集后志》中说：

维时张来仪（张羽）先生自江右来，与高、杨、徐相友善，聚首之际，未尝不以诗为事。积之既盛，名为大家，舆论比之唐四杰。故老言不惟文才之似，而其攸终亦不相远。眉庵（杨基）盈川，令终如一。太史（高启）存心无疵而毙，则同乎宾王。北郭（徐贲）虽不溺海，仅全其要领，也非首丘。先生窜岭表，寻召还以对，内政之不协，恐祸及己，遽投龙江以没，又与照邻无异。

明初的专制统治，使吴中地区处于肃杀的政治和文化环境之中，诗风发生了急遽的变化。许多诗人在作品中描写了自己坎坷凄惨的经历，抒发他们伤心失意的体验和情绪，诗歌中笼罩着悲凉、伤逝、愤懑和压抑的时代气氛，无复原先诗歌所表露的张扬的个性，世俗的情趣，隐逸和闲旷的自由，以及对艺术美的专注和追求。

顾瑛此时的诗歌即是典型。苏州被破，大批富民被强令迁徙临濠，顾瑛因其子曾任元水军副都万户，而被迫离开花木扶疏、楼阁侈丽的玉山草堂，当年“文采风流，照映一世”的玉山雅集也从此风流云散。被流放前，顾瑛愤懑地写下《登虎丘有感》：

柳条折尽尚东风，杼轴人家户户空。只有虎丘山色好，不堪又在客愁中。

虎丘城外骷髅台，无数红花带血开。静听剑池池内水，声声引上辘轳来。

往日繁华似锦的苏州经过战火的洗劫，变得萧条破败，“杼轴人家户户空”，“无数红花带血开”，苏州人民为战争付出了多么惨痛的代价。大规模的迁徙，使得饱尝战争的苏州更加凄凉萧条。古人有折柳赠别的习俗，“柳条折尽”喻示当时苏州人口流失的严重。虎丘是顾瑛经常登临游玩的地方，往日狎妓征歌，诗酒流连，是何等风光。如今路过此地，风景依旧，人事全非，更有对流离命运的惊惧和担忧，使他“不堪又在客愁中”，寄寓着多少感慨和伤悲。

杨基的《遇史克敬询故园》也写到明初苏州的萧瑟景象：

三年身不到姑苏，见说城边柳半枯。纵有萧萧几株在，也应啼杀城头乌。

姑苏城当然不是自己不在的三年中才凋敝衰颓的，而是新朝所谓“太平”之下的荒诞现象。诗中意象，萧残而惊心，“半枯”、“萧萧”、“啼杀”等等，道出了民生的凋敝和心内的忧伤，借着萧疏荒凉的自然景色暗示了人文环境的残酷。这首诗固然不是政治讽刺诗，而重在抒发物是人非的沧桑感，和对往昔美好岁月已经永逝的惋惜，既刻划了一个繁华都市的衰落，也展露了诗人渐成死灰的内心。

杨基因任张士诚记室而随例迁濠，他在《忆昔行赠杨仲亨》诗中具体描述了在临濠艰难的岁月：

嗟我忆昔来临濠，亲友相送妻孥号。牵衣上船江雨急，辟历半夜翻洪涛。
濠州里长我所识，怜我一月风波劳。呼儿扫榻妾置酒，买鱼炊饭羞溪毛。
酒酣话旧各涕泣，邻里怪问声嘈嘈。明朝府帖促盖屋，旋斲瓦砾除蓬蒿。
大竹为楹小椽桷，覆以菅草并索綯。居时亦自长干来，为我远致书与袍。
密行细字读未了，苦语喋喋如蚕缲。收书再拜问所历，灯影照夜伍音操。
异乡寂寞遇知己，喜欢岂止馈百牢。藤牵萝绕互依附，濡沫相润脂和膏。

从富庶繁华的苏州来到荒瘠穷困的临濠，祖传的家业全部抛弃，一切要从头开始，甚至清理荒地，割草盖屋的沉重劳动也必须亲自动手，这对于过惯了锦衣玉食豪华生活的杨基来说，是多么的残酷。尤其是，除了物质生活的艰辛，更难耐的是精神上的孤独。因此当在异乡偶遇知己时，便喜出望外了。

在艰难孤寂的日子里，诗人们更加怀念往日在家乡的幸福时光，思乡和怀旧的情绪在他们的诗中表现得格外强烈。徐贲与杨基一起被迁徙钟离，他把自己的居室命名为“梦绿轩”。绿色充满了生机，是生命和希望的象征。徐贲以“梦绿”

命室，表达了他对故乡梦牵魂绕的情愫，以及对往昔美好生活的追忆。杨基曾为徐贲的“梦绿轩”写过一首诗，诗前有序云：“余与徐君幼文（徐贲）同谪钟离，结屋四楹，幼文居东楹，余居西楹。文尝赋诗曰：‘梦里绿荫，幽草画中，春水人家。何处江南风景，莺啼小雨飞花。’盖深有意于故园也，因题其室曰‘梦绿’。”杨基则在诗的最后写道：“世间万事同野马，觉后非真梦非假”，大有“梦里不知身是客”的惆怅，以及梦境和现实互相错位的感叹，流露出浓重的悲怆凄凉的意绪。

明初文人在两朝易代的反差中，在现世生活的郁郁中，消尽了曾是元末江浙文学主要特征的世俗化和个性化倾向，代之而起的是诗歌中的感伤和追忆之风，诗歌中三缄其口的麻木和明哲保身的背后，展示出来的，是对新王朝专政的愤懑和友朋日渐凋零的忧伤。

于是，明初在封建专制的统治下，文学发展处于停滞、倒退的状态。在当时荒芜沉寂的诗坛上，而高启独树一帜，以极具文人意识的诗歌创作给那个时代增添了一道亮色。

第二章 高启的文人意识

高启作为元末明初吴中地区的代表诗人，与其他诗人一样受到当时人文环境的制约，在诗歌创作中渗透着浓郁的凄凉愁苦的情愫。但他作为一个天才的诗人，具有不同寻常的思想气质和鲜明个性，具有比同时代诗人更强烈的文人意识。因此，他的诗歌呈现出独具一格的风貌。

所谓文人意识，指文人以文学作为职责，努力实现文学的自身价值，与现实的政治斗争保持一定的距离，力求摆脱对统治集团和某种社会势力的依附和束缚，维护个人人格的独立和尊严，追求精神和肉体的自由²²。中国以往的知识分子独立意识很弱。他们在儒家思想的熏陶下，“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”，“国家兴亡，匹夫有责”是他们的人生信条，“达则兼济天下，退则独善其身”是他们的处世哲学。即使是“退”，也是“身在江湖，心存魏阙”。因此，他们不满足仅做个文人，而要成为儒士，做政治家和哲学家。在封建社会中，知识分子要参与政治，要实现自己的人生理想，就必须依附于一定的社会势力，而这是以丧失独立的人格为代价的。像杜甫这样伟大的诗人，为了“致君尧舜上，再使风俗淳”，也只能“朝扣富儿门，暮随肥马尘”；李白算是狂放不羁，具有独立精神的，但他的功名之心也是人所熟知的。他高唱“安能摧腰折眉事权贵，使我不得开心颜”，虽然表现出对自由的热烈追求，但也是他在辞官后的牢骚，其实还是不可能在政治和经济上摆脱对统治者的依附而真正地独立。

高启和封建社会的大多数文人不同，他在人生的多数时段，坚决疏离于政治之外，追求闲适的生活方式，全身心投入到文学创作中去。他的诗歌，艺术地记录了自己的心路历程，表达了对生命严肃的思考和现实深入的评判，以及对理想不懈的追求。高启的诗歌凸现出鲜明的文人意识，使他成为中国文学史上为数不多的为艺术而艺术的诗人。

第一节 进退于仕隐之间：高启的心路历程

中国的知识分子历来讲究文行出处。有人试图通过入仕来施展自己的政治抱负，为“治国平天下”而呕心沥血；也有人受功名利禄的驱使而奔走仕途，不断编织着人生的美梦。然而，在仕途屡遭挫折，抱负难以施展，或面对黑暗的现实和污浊的官场，身处危机四伏的环境中时，是不顾个人安危力挽狂澜，或为一己私利而随波逐流，还是归隐山林固穷守节，或和光同尘苟活于乱世？仕隐的矛盾十分尖锐地摆在每一个文人面前。入仕有不同的途径，归隐也有不同的方式，每个人都可以有多种的选择。就在不同的选择中，显示出个人的思想境界和性格特点。

高启和其他文人一样，在人生道路上同样面临着入仕和归隐的抉择。他虽曾一度出仕，可始终与现实的政治保持着距离，并最终选择了归隐。“居闲厌寂寞，从仕愁羈束²³”（《春望》），高启始终处于矛盾的两难境地。他在官场深感个性受到拘缚，向往返回山林获得自由；可是一旦回到田园，却又感到自由的沉重。无论在朝在野，孤独、忧愁总是伴随着他，高启的诗歌在凄怆悲凉、抑郁愁苦的吟唱中，真切地反映出内心的深刻矛盾，记录了他思想发展的历程。

高启是个早熟的诗人，天资聪颖，“书一目即成诵，久而不忘，尤粹群史。嗜为诗，出语无尘俗气，清新俊逸，若天授之使然²⁴。”他少有诗名，青年时代起就有远大的抱负。在《赠薛相士》诗中，高启毫不掩饰地述说他早年对功名的向往和追求：

我少喜功名，轻事勇且狂。顾影每自奇，磊落七尺长。
要将二三策，为君致时康。公卿可俯拾，岂数尚书郎。

诗里透露出李白式的强烈自信，“要将二三策，为君致时康”，视公卿如拾草芥，志向是多么宏远，气概是多么豪迈。在另一首乐府《放歌行》中，高启也表达了对仕途的憧憬和对自己才能的期许：

泰山玉检书成功，芝房正奏甘泉宫。汉家五叶号全盛，有似白日初当中。
雄鸡天上啼清曙，春满咸阳万家树。诸侯客子尽西来，只道明时苦难遇。
褐衣不脱见至尊，立谈一刻皆承恩。赓诗已上柏梁殿，献赋还过金马门。
大道易登平若砥，始信青云才咫尺。共喜严徐得宠荣，未容绛灌生谗毁。
丹诏仍闻访草莱，皇心务欲揽群材。嗟君犹在新丰邸，日暮空歌归去来。

高启在诗中充满期望地描写了理想的“圣君”，和君臣际会的理想“明时”，典型地表达了传统中国知识分子共同的梦想：一面是“褐衣不脱见至尊”，在帝王面前保持自己的尊严和人格的独立；一面是以自己过人的才华博得“立谈一刻皆承恩”，成为国家的栋梁。即使面对武将功臣的不满和谗毁，帝王依然对知识分子保持着“宠荣”，不会出现历代常见的“可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神”的尴尬，和“汉文有道恩犹薄”的悲剧。总之，大道易登，青云咫尺，野无遗贤，这是多么理想的政治状态，也是高启对仕途的满心期待。然而高启的政治理想，在元末群雄割据的时期，是难以实现的。高启的雄心壮志、野心抱负，只不过是未谙世事的少年不切实际的幻想。他在后来检讨早年的行为时说：“少时志气壮，不识秋气悲”（《秋怀十首》）。“我少未尝事，处世百不忧。譬如生马驹，奔放安可收”（《次韵包同知客怀》）。

残酷的现实很快粉碎了高启的梦想。至正十六年，张士诚占据平江（苏州），至正二十三年自称吴王。盐商出身的张士诚猥琐无大志，威令不行，偏安于吴越一隅。但他颇能礼贤文士，“筑景贤楼，士无贤不肖，輿马居室，多厌其心，亦往往趋焉²⁵”。“北郭十子”中的杨基、徐贲、余尧臣、高逊志、唐肃等人皆先后入张士诚幕，高启也曾由饶介的推荐为张士诚所知，“屡以礼招之”，但高启最终采取了不合作的态度：他对张士诚政权的认识是一个变化的过程，起始时，曾赞扬张士诚“政化内洽，仁声旁流”，但很快就失望于张士诚政权的腐败和不思进取。张士诚兄弟在苏州锦绣城中，生活日益奢靡，手下文臣武将也志在良田美宅，终日歌舞逸乐。高启在《送李用和提举》诗中对此提出了指责：

我居在君里，衡门闭深幽。十年诵诗书，进取拙自谋。
名藩多英豪，光彩溢道周。朝逢将军车，暮避刺史驺。
皆云意气盛，官高富春秋。良辰竞为乐，广席罗珍羞。
君独日暮归，贫乃与我侔。

高启赞扬李用和不愿同流合污，抽身而退，实际上也表明了他自己对张士诚政权的态度。李志光《鳧藻集本传》说：“张士诚有浙右时，群彦多从仕者，启独挈

家依外舅周仲达居吴淞江上，歌咏终日以自适焉。”

至正十八年，高启出游吴越，到至正二十年才返回苏州，集中存有《吴越记游诗》十五首。此次吴越之行，让足不出苏州的高启更广泛地接触到社会现实，对战乱给人民带来的创伤有了切身的体会，他在诗中多次写到战争时期社会荒凉破败的景象和人民所遭受的苦难。《闻长枪兵至出越城夜投龛山》云：

我来乱始定，城郭气尚愁。又闻有邻兵，仓卒岂敢留。
促还出西门，天寒绝行舟。古戍暗雨雪，旌旗暮悠悠。
野屋闭不守，泽田弃谁收？居人且奔逃，游子安得休？

面对军阀割据的局势和战争的灾难，高启无能为力，只能悲叹“愧无拯乱术，伫立空伤魂”（《过奉口战场》），对割据势力为争权夺利而发动的战争表示了厌恶。他大声疾呼“并吞何时休，百骨易寸土”（《登西城门》），感叹“唐虞罢揖让，争夺殊未已。吁嗟乎苍生，何由免疮痍”（《春日言怀》）。

吴越归来，高启在《赠薛相士》诗中回顾了青少年时代追求功名的壮志后，叙述了自己的思想转变过程以及不愿入仕的原因：

回头几何年，突兀渐老苍。始图竟无成，艰险嗟备尝。
归来省昨非，我耕妇自桑。击木野田间，高歌诵虞唐。
薛生远舟，访我南渚旁。自言解相人，视余难久藏。
脑后骨已隆，眉间气初黄。我起前谢生，弛弓复懒张。
请看近时人，跃马富贵扬。非才冒权宠，须臾竟披猖。
鼎食复鼎烹，主父世共伤。安居常保分，为计岂不良？
愿生毋多言，妄念吾已忘。

高启向往的是儒家传统所看重的上古三代之世的仁治，在那个虚构的世界里，每个人都是自由的，天下也是无为而治的。人们过着“击木”“耕桑”的简朴生活，没有对名利勾心斗角的争夺。可是现实与理想形成了鲜明的对照，人们追逐富贵，干时冒进，其结果就是落得个“须臾竟披猖”“鼎食复鼎烹”的悲惨结局。既然“始图竟无成”，自己的理想无法实现，那还不如“安居常保分”，归隐山林。

至正二十一年，高启移居青丘，以授徒自给，过着歌咏终日以自适的隐逸生活。但他并不感到轻松，心中郁结着难以排遣的愁思。《九日无酒步行至西汀闲眺》云：

高天无游氛，秋气自激肃。离居时节变，霜降未授服。
萧条田野间，晨步聊远瞩。悠悠寒川馭，靡靡晴峦矗。
菊丛有清香，木叶无故绿。亲朋去我远，登高且连躅。
孤怀谁知音？惆怅临水曲。名酒不可寻，归来掩茅屋。

诗人笔下的景色是宁静恬淡的，但诗人却感到孤独惆怅，因为满腹心事无人知晓。也许从高启诗句的字里行间能够探测到他内心的秘密。

高启归隐田园，远离政治斗争的旋涡，但他并没有忘却世事，也丢不开救时济世的念头，《渡吴淞江》云：“遭时叹有棘，拯物惭无具。不向此乡居，飘零复何处？”他虽有救世之志，却无回天之力，满腔孤愤无处发泄，只能寄托于诗歌。《夜中有感二首》云：

少壮无欢似老时，身穷宁坐苦吟诗。卧思三十年来事，一半间关在乱离。
倦仆厨中睡已安，吹灯呼起冒霜寒。酒醒无限悲歌意，不觅书看觅剑看。

身处乱离之世，却不能建功立业，诗人夜不能寐，于是冒着寒霜把玩宝剑。这首诗的意境与辛弃疾的词“醉里挑灯看剑”相似，都在看似无意的姿态中，寄托着壮志难酬的孤愤。

高启在诗中流露的忧愁，与他贫困的家境也有关系。高启的先祖都很富裕，至其父家道中落。高启早失怙恃，与兄姐共同生活，靠着先人留下的田产，日子勉强过得。《出郊抵东屯五首》其一云：

故乡一区田，自我先人遗。赖此容我懒，不耕坐待炊。
霜露被寒野，属当敛获时。年来征簿入，税驾宿东城。
今年虽未丰，亦足疗我饥。万锺知难称，保此何复辞？

但由于高启不善经营，加上丧乱天灾，生计日益艰难。他曾多次在诗中提到自己窘迫的情况。《感旧酬宋军咨见寄》云：“贱贫此时居，复与丧乱并。何殊九月中，严霜折枯茎。”《白水冒我田》云：“白水冒我田，风雨无休时。午鸠屋上鸣，贫家起何迟。沟壑知不免，顺受胡可辞？有酒我自斟，有粟妻自炊。且尽近日欢，勿顾明日悲。”至正二十七年，朱元璋攻克平江，苏州地区遭受到巨大的破坏，高启长兄咨被谪寿州，更使他的家庭雪上加霜，家境愈加贫寒，陷入了“家贫无行资，空囊辞故国”的境地。由于贫穷不能独立门户，高启第二次挈家依外舅于江上。封建社会中，依附妻子的家庭是要受到歧视的，他在《秋日江居写怀》

中辛酸地说道：“丧乱将家幸得全，客中长耻受人怜”，“薄俗相轻吾敢怨，鲁人犹自笑东家”。这对于敏感的诗人来说，是不小的刺激。

高启也想摆脱穷困的境地，但他又不愿意失去人格的尊严和独立。他表示“不奉诸侯檄，曾辞公子金”，“岂忘大厦居，弗称非所安”，他不是没有动过出山的念头，“自怜非匏瓜，宁不有所求”，但又“耻随软媚子，取笑同伶优”。（《次韵包同知客怀》卷七）他本来壮志未消，家境的艰难更加深了内心的矛盾，一面是忍受着内心仕隐交战的痛苦，一面却又满腹心事无处诉说，只能把志不获逞的愤懑发之于诗歌，这就形成了他元末乱离间诗“往往作悲慨之言”的特点。

至正二十六年，朱元璋兵围平江，遭到张士诚的顽强抵抗，激烈的战斗持续了十个月。高启在围城中饱尝战乱之苦，次女高书在病中因惊吓而死。乱后高启移居江上，躬耕垄亩，宦情更加淡薄。

明初，朱元璋实行的专制统治又让高启多了一层恐惧；他不愿在新朝出仕，《赠杨荥阳》说：“幸兹际昌辰，魏阙宁不恋。但忧误蒙恩，不称终冒谴。”朱元璋驭下甚严，大臣动辄得祸，很多人求保身而逃避仕途，高启很清楚这点。

然而尽管高启不愿出仕，洪武二年的一纸诏书，使得他在“士大夫不为君用律”的威慑下无奈踏上仕途，前往南京编修《元史》。《召修〈元史〉将赴京师别内》表达了他被迫赴京的痛苦和不满：

承诏趣严驾，晨当赴京师。佳征岂不荣，独念与子辞。
子自归我家，贫乏久共之。闺门蔼情欢，宠德不以姿。
天寒室悬罄，何忍远去兹。王明待絀文，不暇顾我私。
匆匆愧子勤，为我烹伏雌。携幼送我泣，问我旋軫时。
行路亦已遥，浮云蔽川坻。宴安圣所戒，胡为守蓬茨。
我志愿裨国，有遂幸在斯。加餐待后晤，勿作悄悄思。

诗中“佳征岂不荣”、“我志愿裨国”数语，似乎使人觉得此行是诗人显露才华，实现“济世”之志的好机会，是可以获取荣耀和名誉的机遇。但全诗流露的却是凄婉的情调，没有一点欣喜的迹象。“承诏趣严驾”、“宴安圣所戒”则表现出作者对强征严诏的反感和抵触。在另一首《被召将赴京师留别亲友》诗中，则更连一句门面话也没有了，只是说“北山恐起移文诮，东观惭叨议论名”，“只愁使者频催发，不尽江头话别情”，明确表明了他对此行的牢骚态度。

《元史》修成，高启被授以翰林院编修之职。应该说在他眼前展现了一条新的人生之路，但他却始终处于忧谗畏讥，惶恐不安的状态中，这段时间，他写下了大量自我表白的诗句，“孰云吾多智，有己不解谋。冥飞既难攀，苟得亦可羞”

（《客有不乐者》），“草茅被宠已逾分，不才宁免谗与讥。海鸟那知享钟鼓，野马终惧遭笼鞿”（《喜家人至京》），“书生只解弄口颊，无力可报朝廷恩。不如早上乞身疏，一蓑归钓江南村”（《京师苦寒》）。可以看出，仕宦生活与高启追求自由的个性不合，他不愿被朝廷所豢养，而是要像海鸟、野马那样在天空任意翱翔，在田野纵情驰骋。

洪武三年，高启被任命为户部侍郎，这是掌管全国户口田粮的要职，他却以“年少未习理财，且不敢骤膺重任”为理由辞职回乡。《始归江上，夜闻吴生歌因忆前岁别时》表现了他辞官前后复杂的心情：

前年月夜闻君唱，秋满芦花此江上。一声离思水茫然，云逐孤帆共摇。
惊鱼喷浪棲鹞飞，木叶散落风吹衣。莲歌尽歇松林浦，渔笛还沉笠泽矶。
停杯数到临终拍，露下无声斜汉白。满船相送尽凄然，况我当为远行客。
解绂今年别紫宸，归舟江上又逢君，一尊重听当年曲，相对浑疑梦里闻。
东方欲曙余声绝，悲喜盈襟竟谁说。愿长把酒听君歌，从此天涯少离别。

这首诗把自己奉旨进京写得如同发配边疆，“满船相送尽凄然”，以至和亲人各起生离死别之痛；而“相对浑疑梦里闻”“悲喜盈襟竟谁说”，又把自己辞官回乡比作逃过劫难，大有重获新生的庆幸和欢喜。这种生离死别的感慨，这种今世相见却恍若前生的不胜唏嘘，仅仅是对生命苟全的渴望么？实际上更有对生命自由的满足。

高启回乡后，过着表面上悠闲自得的隐居生活。生活依然拮据，以致有一段时间只能以训蒙授徒谋生。中年得子又复失，后嗣无人给他以更大的打击。原先的朋友，有的出仕，有的遭贬谪，纷纷离他而去，使他倍感孤单寂寞。而且他经常被莫名的忧愁和畏惧所包围，使得诗里交织着焦虑、忧郁、恐慌、痛苦等复杂的感情，如《步至东皋》：

斜日半川明，幽人每独行。愁怀逢暮惨，诗意入秋清。
鸟啄枯杨碎，虫悬落叶轻。如何得归后，犹似客中情？

26

诗中表现的不是优游山林的闲适，也不是终于从仕途中放归后的惬意，而是田野间充满着阴暗幽凄的景色。枯杨被鸟啄碎，虫子用一根细丝悬荡在半空，落叶飘零，这似乎是生命遭到摧残变得毫无着落与安全感的象征。最后两句表明这种心态的发生，同仕隐并无关系，而是诗人对生命的普遍思考。这说明诗人在自我精神的觉醒中，正希图找到一种文人在归隐、出仕之外的能够实现自我价值

的理想出路。从前传统文化中固有信念的支撑，如陶渊明的玄学化的自然观、王维的禅宗理念、陆龟蒙的救世愤激等等，已经无法给高启带来精神的安定和心理的平衡，他更关注自身命运乃至真切、细微的生存感受，尤其是个人人性和愿望的切实实现。

高启忧患惧祸，最终还是逃避不了灾难的降临。终究因为“上梁文”事件而被腰斩²⁶，结束了他39年的生命历程。他为魏观写“上梁文”，只是事情的导火索，真正的原因恐怕是他始终采取了不与明王朝合作的态度。对高启来说，他不愿出仕主要是维护人格的尊严，追求个性的自由，同时也是保全生命之举。可朱元璋认为他不忘张士诚旧主，有意与明朝作对，于是产生了由误会引起的悲剧。

纵观高启的一生，他进退于仕隐之间。少年时渴望功名，但梦想很快破灭，于是归隐吴中，以求独善其身。然而他济世之志犹在，因此产生了壮志难酬的不平，在诗中时时透露出孤愤之气。他被迫去南京修史，认识到官场的险恶，更明白仕宦生活与他的个性不合，于是宦情全消，自觉地与政治保持一定的距离。然而他回乡后，并未在精神上得到真正的自由。他对完美人格和个性自由的追求，引起他与环境发生尖锐的冲突，从而感到难言的痛苦和挥之不去的忧愁，这也使他后期的诗歌渗发出隐隐的忧郁和淡淡的悲伤。

第二节 孤独的自适：高启个性的构成

高启一生进退于仕隐之间，最后终于归隐田园，远离政治斗争的旋涡，是因为他看透官场的黑暗和仕途的险恶，抽身以自保，同时也因为仕宦生活与他崇尚自然、向往自由的个性不合。

处于乱世的高启，深受庄子思想的影响，对生活采取了一种超越于利害得失之上的情感和态度，在诗中表达了追求个体自由和无限观念。《寓感》其一云：

天旋海水运，日月驰奔辉。不知此往来，伊谁斡其机？
谅由任元气，推迁不能违。人生处宇内，行止无定依。
唯当乘大化，逍遥随所归。

诗人认为宇宙的变化和运动皆由元气主宰，人类生存于世，并不能决定自己的行为方式。只有顺应自然，摆脱外物的束缚，才能达到“万物与我为一”的自由境界。而要达到这种境界，必须屏弃一切杂念，保持内心的平静，《寓感》其六云：

蚩蚩此群氓，几人出其俦。谁云抱智虑，乃足资老忧。
晨秣思远骋，宵披务穷搜。怀古复慨今，百念纷相投。
胶扰得丧间，若与方寸仇。

安知广成子，冥卧昆仑丘。无营亦无想，八表独神游。

《寓感》其八云：

志士徇功业，贫夫诧轻肥。亦有逃群子，矫矫与时违。彼此更共笑，
不知谁是非。达人体自然，出处两忘机。浮云游天表，舒卷有余辉。

“无营亦无想，八表独神游”，“达人体自然，出处两忘机”，即是庄子所谓“心斋”、“坐忘”。庄子认为，只有放弃一切认为的努力，甚至停止感觉器官的活动，才不会受世俗事务的牵缠困扰，而与大道交融一体而获得心灵的自由。高启把“无营亦无想，八表独神游”的自由闲适作为自己的生活理想，摆脱了功名的缠绕，归隐田野过着幽闲自适的生活。他的许多诗篇饶有兴致地描绘了乡居生活的闲情幽趣，如《乐圃》其三云：

幽居无洒扫，风景自倏然。红湿花间雨，青分柳外烟。
山窗扃虱坐，石榴枕书眠。自得闲中趣，栽花叠锦川。

雨中的红花格外鲜艳，烟外的柳枝尤其青翠，在充满生机的亮丽画面中，诗人临窗扃虱，旁若无人，枕书而眠，舒适自在，尽情享受悠闲的乐趣。

又如《郊墅杂赋》其三：

幽事向谁夸，孤吟对晚沙。浣衣江动月，系艇岸垂花。
行蚁如知路，归鳧自识家。一尊茅屋底，随意答春华。

此诗传达了诗人与自然的契合之情，“行蚁如知路，归鳧自识家”，一切都是那么自然。“随意”两字更点明诗人顺应自然的生活态度，他不像大多数人那样刻意地去访春、寻春、探春，而是在不经意之间与春色融合在一起。

高启这种随意的生活态度，在他的诗中有时用一个“漫”字加以概括，《赠漫客》云：

畸人诚达生，聋叟亦旷士。漫客乃其徒，放意在山水。
有山即漫游，有竹乃漫止。漫吟不求工，漫饮不须美。
与物无留情，所适皆漫尔！人生本漫寄，何事纷戚喜。
与子作漫交，逍遥论兹理。

“漫”就是漫不经心，把传统观念认为有价值的事情都看得无足轻重，一切都顺其自然，不作刻意的追求，这就是“与物无留情”。只有“漫”对人生，才能超越利害得失，随心所欲地去享受生活的乐趣。诗人在“人生本漫寄”的从容状态中，勘破了生死、戚喜，而以一种逍遥的姿态生活在天地之间。

随意的生活态度，有时候就表现为懒散。高启在诗中多次提到他慵懒的本性：“性懒宜早闲，何须暮年促”。（《效乐天》）“故乡一区田，自我先人遗。赖此容我懒，不耕坐待炊。”（《出郊抵东屯》）“野夫性慵朝不出，蔽箒萧然掩闲室。”（《晓睡》）高启的慵懒，实际上是对争名于朝、争利于市的世俗的抗争，《秋风》云：

秋风屋外来，落叶纷我旁。不出门几日，我树如此黄。
但觉成懒性，焉知逝颓光？早餐止一盂，夕卧惟一床。
仲尼欲行道，辙迹环四方。而我何为者，不与世相忘。

诗人疏懒成性，过着早餐一盂、夕卧一床的简朴生活。几天没有出门，浑浑沌沌忘记了时光的流逝。他感叹孔子为行道救世而奔走四方，而自己无所事事，为什么不能与世相忘呢？自魏晋以来，也有些诗人在他们的作品里表现自己的疏懒，那只是衣食富足生活的装饰品，用来表示自己的清高和非凡。高启在写自己疏懒时，往往和自己简朴贫困的生活联系在一起，说明他的疏懒是出于天性，同时表现出他对现实的不满和对传统观念的挑战。

高启懒散的主要特征是喜睡，他的诗写到睡眠的极多，光以睡觉为题的就有《偶睡》、《晓睡》、《昼睡》、《睡起》、《睡觉》、《睡足》等，简直是无时不睡，以睡为乐。他这些描写睡眠的诗，表现了他悠闲自适的生活状况，流露出远离现实、与世无争的人生态度。《昼睡甚适，觉而有作》云：

闲居况懒拙，尽日无营为。掩室聊自眠，一榻委四肢。
向暄思益昏，南窗满晴曦。吾神谁能繫，八表从所之。
殷忧常苦萦，兹焉忽如遗。有身不自省，此外安得知。
觉来邻鸡鸣，已过亭午时。如游钧天还，至乐不可追。
我意在有适，宁顾朽木嗤。犹胜夸毗子，尘中争走驰。

诗人生性慵懒，闲居无事，以睡眠打发时间。“一榻委四肢”，在床上恣意摊开四肢，是多么舒适惬意。只有在睡梦中茫然无知，才可以忘却人生的一切愁苦，精

神得到完全的释放。诗的最后四句，表达了诗人对传统观念的嗤鄙。宰予昼寝，孔子曾斥责他朽木不可雕；高启却不以为然。对那些丧失人格，谄媚、卑屈地取悦于人以求取功名利禄的人，他更不屑一顾。他所追求的，只是自适而已。

顺便说一下，高启喜睡与他的眼病也有一定的关系。他在《病目》诗中说：“闭目洗黄连，深窗坐兀然。未忘听鸟兴，暂绝看花缘。问女知檐日，嗔怒畏灶烟。愿因无见处，得证定心禅。”病目不能视物，只能终日闲坐，以睡眠消磨时光，这也就给他心灵自由驰骋提供了广阔的空间。

高启懒散度日，随意应世，是受了庄子以无用为用思想的影响。庄子在《人间世》里说：“人皆知有用之用，而莫知无用之用也。”并举例说有一种大栎树，因为木质疏松，不能派任何用处，所以没有人去砍伐它，也就得以长久地生存下去。而那些有用的树，就要遭人砍伐，难免中途夭折。庄子提出以无用为用，是要人们与世无争，用消极退守的办法来保全自己。生于乱世的高启，很自然地接受了庄子的观念，他在《偃松行》诗中说：“何如此树怪且寿，呵卫定想烦灵祇。不知已阅几人代，游客过尽今存谁。明堂屡兴不见取，得全正爱同支离。”此诗写松树长的形状古怪，无人敢去砍伐。“明堂屡兴不见取”一句点明了主题，明堂是古代帝王举行朝会、祭祀、庆赏、选士等大典的场所，诗以偃松比喻特立独行的文人，劝喻他们不要为朝廷所用，意思十分明显。在《寓感》其五中，高启也表达了类似的思想：

丛兰生路隅，馥馥有奇香。路隅多行人，采掇成摧伤。
深林虽幽独，秋至霏余芳。托根在得所，君子蹈其常。

这首诗，以丛兰自喻，形象地刻划了自己多年来的现实处境，虽然坚信“馥馥有奇香”，但因为险恶的外部环境“路隅多行人”，所以最后还是“采掇成摧伤”，诗人的忧伤在于，他发现，美好的事物如果暴露在外，终会不可避免地被损伤乃至毁灭；高启所向往的，始终还是“托根在得所”的境界，找到适合自己的生存方式，在那里自适地生活。

高启的“无用之用”与庄子有所不同，并不是自甘沉沦，苟活于乱世，我们看他选取代表高洁刚正的偃松和兰草作为诗歌的意象可知。用兰花香草比喻自我高尚品德的艺术方式，首见于屈原的《离骚》。在《离骚》中，屈原塑造了天地间独行的“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的高大形象。在《寓感》这首诗中，丛兰虽是一种柔和、内敛的形象，但同样寄托着一种不肯放弃追求、依旧保持高节的香草理想。高启对抗浊世的“无用观”，蕴涵着一种锐意进取的精神，即不惜放弃功名利禄和现实享受，以维护其人格的独立和尊严。

高启崇尚自然，试图摆脱人间的是非得失享受生活的宁静和悠闲。但这仅仅是他所向往的理想境界，现实是残酷的，诗人的个性是复杂的。在高启的诗集里，固然有一些表达他幽情静趣的作品，但更多的诗篇流露出个性遭受环境压迫的痛苦和悲愤，思想行为不被世人理解的孤独和寂寞，对命运和生命无法把握的彷徨和恐惧。

高启懒散疏放的个性，使他对仕途怀有本能的恐惧和抗斥心理。当他在洪武二年被强召入京编修《元史》后，深切地感受到自由受到限制，个性受到压抑的痛苦。《寓感》十三云：

弩马放田野，志本在丰草。偏遇执策人，驱上千里道。
顾非乘黄恣，岂足辱君皂。负重力不任，哀鸣望穹昊。
奈何相逢者，犹羨羈络好。

高启把自己比作一匹跑不快的劣马，只希望自由自在地生活在田野里。可是在身不由己之下被拉去做官，就象野马被套上笼头，深感失去自由的痛苦和不堪。而周围的人们却毫不理解他的苦闷，反而羡慕不已。诗的最后两句点明了作者的傲岸个性与现实社会的深刻矛盾。

无论在朝在野，高启都无法摆脱孤独和寂寞，其更深层次的原因是他的个性不能为世俗接受，他的思想行为得不到人们的认同。《客有不乐者》说：

客有不乐者，默坐空堂幽。明灯照孤影，对酒不能酬。
风雨忽夜至，单衣飒惊秋。叶陨已槭槭，虫鸣尚悠悠。
于当有属念，苦愿群声收。读书仰千古，命驾志九州。
孰云吾多智，有己不解谋。冥飞既难攀，苟得亦可羞。
守道固寂寞，寂寞谅谁尤？

在“密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿密，急攘攘蝇争血”的元末明初动乱社会里，高启要固道守穷，不愿追随在别人后面干时冒进，就难免被人不理解。风雨中的叶落虫鸣声似乎象征着世俗之见对他的非难。他的守道并不是恪守陈腐的儒家传统理念，而是要保持个性的自由个人格的尊严。正因为他的个性和普遍的社会观念发生了矛盾和冲撞，他那不为人知，与世俗不容的孤独感就更加沉重，心头始终积压着浓得化不开的愁苦意绪。

高启孤独地在人生道路上探求摸索，寻求着自由和理想，但又被无边无际的黑暗包围着，看不到光明，看不到出路。传统道德想无形的枷锁束缚了他行动的

手脚，世俗观念像无形的罗网捆绑着他思想的翅膀，使他无时无刻不感到压抑痛苦，愁绪难遣。然而他似乎并不清楚痛苦愁绪从何而起，他在《我愁从何来》中苦苦地寻找答案：

我愁从何来？秋至忽见之。欲言竟难名，泯然聊自知。汲汲岂畏老？
栖栖讵嗟卑？既非贫士叹，宁是迁客悲？谓在念旧日，故乡未曾离。
谓当送别处，亲爱元无睽。初将比蔓草，夕露不可萎。又将比烟雾，
秋风未能披。蔼然心目间，来速去苦迟。借问有此愁，于今几何时？
昔宅西涧滨，尚乐山水奇。兹还东园中，重叹草木衰。闲居谁我顾，
惟有愁相随。世人多自欢，游宴方未疲。而我独怀此，徘徊自何为？

愁绪像霜摧露打不能使之枯萎的蔓草，秋风吹拂不散的烟雾，缠结盘旋深重难遣。愁绪不是来自衰老卑微，不是来自贫困流亡，不是来自背井离乡，不是来自抛妻别子，能引起世人伤心的事情都不是诗人愁苦的原因。作者朦胧地体会到愁绪来自高傲的个性与现实社会的猛烈碰撞，却并未明确地意识到。这是一个时代的先觉者的悲哀。这种难以名状的愁绪要比具体感觉到的外来打击更令人痛苦，它不是受到外界某种刺激后作出的反映，而是隐伏在内心深处情感的释放。

高启追求自适的生活方式，但他的理想在现实的冲击下很快地破碎了。他想超越现实对他的限制和束缚，但并不能真正割断世俗的尘缘，这使他的内心充满了矛盾。他想以随意漫然的态度对待人生，与社会保持一定的距离，维护个性的自由和人格的尊严，但他内敛的性格使他对外界刺激的感受更加敏感，个性更容易受到伤害。理想和现实的矛盾、个人和社会的冲突、思想和行为的失调，使高启始终处于两难的境地。他无法摆脱这种尴尬，只有在文学创作中寻求精神安慰和心理的平衡。

《池上雁》云：

野性不受畜，逍遥恋江渚。冥飞昔未高，偶为弋者取。
幸来君园中，华沼得游处。虽蒙惠养恩，饱饲贷庖煮。
终焉怀惭惊，不复少容与。耿耿宵光迟，槭槭寒响聚。
风露秋丛阴，孤宿敛残羽。岂无鳧与鹭，相顾非旧侣。
朔漠绕燕云，梦泽多楚雨。遐乡万里外，哀鸣每延伫。
犹怀主恩深，未忍轻远举。倘令寄边音，申报聊自许。

诗人以雁自喻，诉说着自己的不幸。飞翔于江边的鸿雁逍遥自在，一旦被人捕获，豢养在池中，便失去了往日的欢乐。虽有鳧鹭同处，但不能与自己为伴。在孤独

中更加想念园外的广阔天地，希冀有朝一日能振翅高飞，直冲云天。

第三节 文人意识的寄托：在诗歌世界里栖居

众所周知，中国古代正统的诗论始终把诗歌看作政治教化的工具，早在先秦时，孔子就明确地提出诗歌“兴观群怨”说，认为诗歌具有“迩之事父，远之事君”的政治和教化作用。后来被汉儒发扬光大的正统文学批评，很重要的一面，就是主张明道、征圣、宗经，主张发挥文学的美刺作用，其目的就是把文学的作用归结到为政治服务上。这种具有明显功利主义色彩的文学观，看似提高了文学的地位，实际上取消了文学的特征和独特性，使之堕落为政治的附庸，或因政治目的而损害了文学的纯粹性和文艺性，甚至文学的良心。

不过，我们审视高启的诗歌创作和诗歌审美观点，可以看到，高启的诗歌，更多地是为了他的自我实现，是文人意识在诗歌世界里的栖居。诗歌剥离了对政治地位的附庸和过多的美刺作用，诗歌的自适和自娱作用得到了极大的发扬。

吉川幸次郎指出，从中国传统文学观看来，历代文人参与文学活动，——不只是作为读者而参与，而是作为作者参与——是文人士大夫工作和生活必备资格与任务。文学创作不是特殊的职业，而是普遍必须的教养²⁷。元末明初的文士们和前代诗人相比，其思想已经不同于从前困守场屋的儒生，而将诗歌创作抬到了很高的位置，纷纷作诗为文抒发心志，求得自我实现，所谓“夫士惟不得用于世，则多致力于文字之间，以为不朽。”²⁸而高启是其中最为突出的一个。他的特殊性就在于，他几乎将文学放在了自己生命的最重要的位置上，对文学全身心的倾注，成为自己生活的中心和重心。章培恒先生《明代的文学与哲学》一文中认为，“在他以前的中国诗人从来没有对诗歌创作采取这样的态度的”²⁹。

高启对于文学的认识，在他的两篇序里有集中的表现。《娄江吟稿自序》说：

天下无事时，士有豪迈奇崛之才，而无所用，往往放于山林草泽之间，与田夫野老沉酣歌呼以自快其意，莫有闻于世也。逮天下有事，则相与奋臂而起，勇者骋其力，智者效其谋，辩者行其说，莫不有以济事业而成功名；盖非向之田夫野老所能羁留而狎玩者，亦各因其时焉尔。

今天下崩离，征伐四出，可谓有事之时也。其决策与帷幄之中，扬武于军旅之间，奉命于疆场之外者，皆上之所需而有待乎智勇能辩之士也。使山林草泽或有其人，孰不愿出于其间，以应上之所需，而用己之所能，有肯槁项老死于布褐藜藿者哉？余生是时，实无其才，虽欲自奋，譬如人无坚车良马，而欲适千里之途，不亦难欤！故窃伏于娄江之滨，以自安其陋。时登

高丘，望江水之东驰，百里而注之海，波涛之所涵歎，烟云之所杳霭，与夫草木之盛衰，鱼鸟之翔泳，凡可以感心而动目者，一发于诗；盖所以遣忧愤于两忘，置得丧于一笑者，初不计其工不工也。积而成帙，因名曰《娄江吟稿》。若夫衡门之下，酒熟豕肥，从田夫野老相饮而醉，拊缶而歌之，亦足以适其适矣！

《缶鸣集序》说：

古人之于诗，不专意而为之也。《国风》之作，发于性情之不能已，岂以为务哉？后世始有名家者，一事于此而不他，疲殫心神，蒐刮物象，以求工于言语之间，有所得意，则歌吟蹈舞，举世之可乐者不足以易之，深嗜笃好，虽以之取祸，身罹困逐而不忍废，谓之惑非欤？

余不幸而少有是好，含毫伸牍，吟声咿唔不绝于口吻，或视为废事而丧志，然独念才疏力薄，既进不能有为于当时，退不能服勤于畎亩，与其嗜世之末利，汲汲者争骛于形势之途，顾独事此，岂不亦少愈哉？遂为之不置。且时虽多事，而以无用得安于闲，故日与幽人逸士唱和于山颠水涯以遂其所好；虽其工未敢与昔之名家者比，然自得之乐，虽善辩者未能知其有异否也。

高启认为豪杰之士隐居田野山林，待时而动，一旦风云际会，便脱颖而出，造就一番轰轰烈烈的事业。然而自己才疏力薄，不能经世济世，只能窃伏草野，一心为诗。他是以“才疏力薄”为借口，不愿“有为于当时”，放弃了儒家传统的出仕理想，而其指导思想则是“以无用得安于闲”。他作诗是为了追求“自得之乐”，“遣忧愤于两忘，置得丧于一笑”，也即为了个人情感的抒发，保持心灵的宁静，在物我两忘，得失全消的境界中追求美的意境。同时也是为了“娱人”，“从田夫野老相饮而醉，拊缶而歌之，亦足以适其适矣！”高启把全身心都投入了诗歌创作，“一事于此而不他，疲殫心神，蒐刮万象，以求工于言语之间”，“含毫伸牍，吟声咿唔不绝于口吻，或视为废事而丧志”，这种自觉的创作态度，使他成为中国文学史上为数不多的为艺术而艺术的诗人。

这种为艺术而艺术的思想，和儒家传统的美刺教化与功利主义的文艺思想相比，有很大的不同，却和老庄的美学思想相接近。老庄思想之一面，就是提倡保持恬淡的生活，摒弃外界纷繁复杂的干扰，以求得内心的虚静和精神上的超越。这种思想影响到文学艺术，则是一种含蓄冲淡、自然悠远的审美情趣，一种以内心体验为主的艺术思维形式。《青丘子歌》对此作了形象的阐述：

江上有青丘，予徙家其南，因自号青丘子。闲居无事，终日苦吟，间作青丘子歌言其意，以解诗淫之嘲。

青丘子，癯而清，本是五云阁下之仙卿。何年降谪在世间，向人不道姓与名。蹶蹶厌远游，荷锄懒躬耕。有剑任锈涩，有书任纵横。不肯折腰为五斗米，不肯掉舌下七十城。但好觅诗句，自吟自酬赓。田间曳杖复带索，旁人不识笑且轻。谓是鲁迂儒、楚狂生。青丘子，闻之不介意，吟声出吻不绝咿咿鸣。朝吟忘其饥，暮吟散不平。当其苦吟时，兀兀如被醒。头发不暇栉，家事不及营。儿啼不知怜，客至不果迎。不忧回也空，不慕猗氏盈。不惭被宽褐，不羨垂华缨。不问龙虎苦战斗，不管乌兔忙奔倾。向水际独坐，林中独行。斫元气，搜元精。造化万物难隐情，冥茫八极游心兵，坐令无象作有声。微如破悬虱，壮若屠长鲸；清同吸沆瀣，险比排峥嵘。霭霭晴云披，轧轧冻草萌。高攀天根探月窟，犀照牛渚万怪呈。妙意俄同鬼神会，佳景每与江山争。星虹助光气，烟露滋华英。听音谐韶乐，咀味得大羹。世间无物为我娱，自出金石相轰铿。江边茅屋风雨晴，闭门睡足诗初成。叩壶自高歌，不顾俗耳惊。欲呼君山老父携诸仙所弄之长笛，和我此歌吹月明。但愁忽波浪起，鸟兽骇叫山摇崩。天帝闻之怒，下遣白鹤迎。不容在世作狡狴，复结飞佩还瑶京。

此诗首先表明了作者的生活态度：不慕富，不忧贫，清高自守，不求名利，甘心做一个“闲居无事，终日苦吟”的诗人。作者在此抒发了不同流俗的性情，世俗认为有价值的事情，他都不愿意去做，甚至不屑一顾，只是沉湎于诗歌创作。高启对于生活目标的选择，超出了传统的范围，他只愿做一个诗人，一个孤独的诗人，也是一个自觉的诗人。

正因为他是个自觉的诗人，所以能全身心地投入诗歌创作，达到一种忘我的境界：“当其苦吟时，兀兀如被醒。头发不暇栉，家事不及营。儿啼不知怜，客至不果迎。”马里恩·米尔纳在谈到艺术创作体验时说：“这一过程似乎总是伴随着一种感觉，好象日常的自我意识暂时消失了，似乎通常的意识被取代了，甚至对于这一取消也完全没有感觉到，只是事后恢复了日常自我意识时，我才记起曾经有过这样一个完全没有自我意识的阶段。”³⁰在这样的境界中，作者神与物游，想象力得到充分的发挥。此时作者已不是日常自我，客观世界也不再外在于他，两者融为一体，这就是诗中所说的“斫元气，搜元精，造化万物难隐情。冥茫八极游心兵，坐令无象作有声。”作者在从事创作构思时，心灵不受任何约束，飞翔驰骋，君临天地之上。天地万物，全都被烛照伐取，无所隐遁。高启强

调了艺术创作中的主观作用，他明确意识到诗的本质不在于重现“造化万物”，而在于自我对“造化万物”的统摄、再造，即令“无象”，亦可使之“有声”；诗中的妙景，可与江山争胜。这里对主观作用的强调，不单单是诗艺上的观点，更重要的是流露出对“诗人”的崇仰，对自我创造能力的欣赏与喜悦。

高启在诗中谈到他写诗时的心理体验和形象思维活动，是他自己创作经验的总结，也明显地受到了陆机《文赋》的影响。《文赋》云：“其始也，皆收视反听，耽思旁讯，精鹜八极，心游万仞；其致也，情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进。倾群言之沥液，漱六艺之芳润。浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。……观古今于须臾，抚四海于一瞬。”其中的“其始也，皆收视反听，耽思旁讯”，指创作构思时精神集中心思澄静的状态，也即高启诗中所说的“兀兀如被醒”等语。“精鹜八极，心游万仞”，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，意谓构思时思维活动极其活跃，驰骋于广阔的空间和时间之内，也即“冥茫八极游心兵”之意。然而，高启的深刻之处在于，他不仅把精神的绝对自由视作诗歌创作时所追求的境界，更视为他生活的最高理想和目的。

诗人认为，只有在日常生活中保持自由和独立，才具备了诗人的气质，才能在诗歌创作中充分发挥自己的形象思维。在他看来，诗歌是他生活中最重要的部分，诗和他的生命是合而为一的。他力求摆脱外界的束缚而达到个体的自由，这正是美的本质所在，因为美就是人所生活的感性世界对个性自由的肯定。美是人的自由表现，它不同于功利欲望的直接满足。如果用功利的眼光看世界，以功利的尺度去评定事物的价值，那就不会有美的欣赏。高启宣扬对生活采取超越利害得失的情感和态度，正是触及了人对现实的审美感受的极其重要的本质特征。

《青丘子歌》既是高启的艺术宣言，也是他的人生宣言。高启在此诗中塑造了一个独特的诗人形象，他是天上降谪人间的仙人，这就决定了他的思想方法和行为方式与尘世的道德标准和规范不相符合。“蹶躄厌远游”数句，刻画了诗人疏懒的个性，而这种个性正是对传统价值观念的否定。“旁人不识笑且轻”，“向水际独坐，林中独行”，写出诗人不为人理解的孤独。“江边茅屋风雨晴，闭门睡足诗初成”，是他日常生活的写照，流露出悠闲自适的情趣。最后写他被上帝召唤返回天界，说明他与世俗的矛盾无法调解，只能避世而去。高启在《萧练师鹰窠顶丹房》诗中就说过：“人间不可住，混浊同腐腥。一落三十年，尘梦无由醒。”总之，《青丘子歌》通过诗人丰富复杂的主观世界，袒露了一个既有普通人性，又有独特个性的自我，他否定了社会主流意识所承认的人生道路，坚持不同流俗的人生取向，做出了最个人化的选择——以诗歌为业，表明诗人希望将诗歌看做是一项相当独立的个人工作，坚持一种个人的而非集体的认知态度，将传统的英雄式集体人格转化为可以自由选择人生道路的个人人格。

高启把诗歌创作看成纯粹个人的事业，是一种与社会价值没有直接联系的文学活动。因此，他的诗作是他心灵的颤动，感情的急流，个性的张扬，很少迂腐道德的说教和歌舞升平的谀词，也少有应制颂圣的滥调，哀时叹世的套话，具有很高的审美价值。高启对诗歌的专注和投入，也使他在艺术上精益求精，终于在文学史上确立了明代第一诗人的地位。

第三章 高启诗歌的意象塑造

高启诗歌的艺术特征是个丰富复杂的话题，他对诗歌形式的用力是非常大的。诗歌的本质固然是表达情感的艺术，但情感的最佳表现离不开寻求有意味的“形式”的建构。因为形式的高度审美化意味着情感的高度表现化，卡西尔在其《人论》一书中说：“艺术家不仅必须感受事物的内在意义和它们的道德生命，还必须给他的感情以‘外形’。艺术想象的最高、最独特的力量表现在后一种活动中。”章培恒先生《关于中国文学史的宏观与微观研究》³¹中也郑重提出：“要正确地认识形式和技巧的重要性，在这方面必须打破内容第一、形式第二这种流行已久的观念。在文学作品中，内容不但不能脱离形式而存在，甚至可以说在文学作品中所有的内容是已经转化为形式了的。”高启诗歌的表现力和感染力也离不开形式的传达，比如意象的集中化和意境的独特氛围，典故的成熟运用，诗歌复句和多义的大量出现，隐喻的使用，等等。由于篇幅所限，本章仅对高启诗歌形式中的意象经营略加阐释。

意象，是中国古代文艺理论固有的概念，详细分析了意象和物象、意境、辞藻的联系和区分后，认为，意象以物象为基础，是对物象的艺术创造而非机械模仿，同时，它又是附着在词藻之上，与词藻互为表里的诗歌基本元素。诗人在营造意象的过程中，根据自己的审美经验对客观物象进行筛选和淘洗，以选择符合自己审美理想和审美趣味的“象”，同时，又以自己的思想感情熔铸和点染这些“象”，渗入自己的审美理想和审美情趣，营造出主观情志和客观物象融合无间的审美效果³²。意象是诗人主观意志和客观物象的化合物，是诗人审美活动和艺术创造的直接产物，是以语词为载体的诗歌艺术的基本符号

高启诗歌的卓越艺术成就之一，是善于营造富有想象力和个人风格的意象，以内蕴丰富的意象来表达对社会、人生的思想认识和审美感受。即使是议论与讽刺，也常常并非直抒胸臆，而是化身为意象出现。他的诗歌中，有一系列独特的意象比如“雁”、“雨”、“梦”、“梅花”、“江（河）水”等等，既蕴涵着深刻丰富的社会文化内容，又体现了高启特有的审美感受。我们试从高启诗歌中最具代表性的两大意象：“雁”和“雨”，来观照高启精湛的诗歌艺术，并藉以透析其纤细

敏感的内心里世界。

第一节 “雁”的意象分析

诗歌的意象，带有强烈的个性特点，最能见出诗人的风格。如菊之于陶渊明，梅之于林和靖，谢灵运的“池塘生春草”，薛道衡的“空梁落燕泥”，都让后人无法超越和回避，高启笔下的“雁”的意象，虽然并非类似的经典，但它恰当地表达出了诗人的心境和处境，是高启形象的绝佳代表，艺术形象和诗人自身紧密联系，融为了一体。“雁”的出现，集中和典型地代表了高启的特质，它是诗人自我的象征，飞腾和自由的雁，在万里长空笑傲，表达了诗人自我意识觉醒过程中渴求自由的理念，失群的或被羁縻的孤雁，则是诗人在隐仕之间孤独和尴尬徘徊的绝好暗喻。

飞翔和逍遥的雁

高启的自我觉醒和体悟，在同时代乃至后世，都具有代表和前驱的特性。这种逍遥理想境界在诗歌表现之一，便是“雁”的意象，“雁”是高启渴望个性舒展和飞腾特质的化身。他的《书梦中》：用梦幻的笔触，描述了塞外雁群的自由自在：

梦行塞下沙，无水无蒹葭。牧羊人归霜草短，平地雁群棲不暖。

骑马茫茫入远烟，一行冲起上秋天。我梦惊回雁飞去，角声吹断江城曙。这是宏大的迷离境界，塞外风沙，没有诗人熟悉的江南风色，但是雁群的出现，让这种苦寒的环境，焕发了生机，全诗三次出现“雁”，刻划了它们在寒冷之中的棲居，在远烟之中的腾空飞翔，以及“惊鸿一瞥”的飞逝。梦境，自然并非实景，但雁的形象是突出和无处不在的，寄托了诗人深深的喜爱和神往，也是他对塞外印象最为深刻的物体。尤其是“一行冲起上秋天”的群雁翱翔，诗心化身鸿雁，飞腾不息，大有“晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄”的唐人豪气。雁，激发了诗人内心深处万里高举的气质，和自由不羁的个性。

事实上，对雁的高飞轻举的羡慕，以及渴望借此飞翔的理想，自古有之，著名诗人曹植就曾作《离缴雁赋》³³表达了对雁的自由、悠闲的向往。

余游于武陵中，有雁离缴，不能复飞。顾命舟人，追而得之，故矜而赋焉。

寻淑类之殊异兮，禀上天之休祥。含中和之纯气，赴四节而征行。远寒冬于南裔兮，避炎夏于朔方。感节运之复至兮，假魏道而翱翔。……纵躯归命，无虑无求，饥食稻粱，渴饮清流。

这里的雁，是“淑类之殊异”，再美好不过的物事，它禀天地之钟爱，于南北、

四时之间无限的时空范围内，自由翱翔，正在身处猜疑和软禁之中的诗人曹植，很自然地把理想和羡慕全都融化了进来，最后的数句，既是对雁的脱俗超尘的赞美、也是自己人格理想的复现：无虑无求。

高启《拟古十二首·其五》恰也是这种现实和理想强烈碰撞时，所激发的对自由和舒展的企慕，雁是诗人情感的突破口，是诗人可以借以幻想来抒发苦闷意绪的形象：

东井不可饮，威弧孰能张？虚名竟何用？千古同悲伤！
与君初结欢，金石比中肠。恩情忽乖分，相望阻川梁。
闺门尚难越，况彼道路长。不如云中雁，迥飞自随阳。

全诗以代言体写成，抒发了女子爱而不得的忧伤，当年结欢的“金石”之情，今天却化作了川梁隔望，今昔的巨大变化使得主人公的悲绪达到极致：“千古同悲伤”，这其中，当然隐喻着诗人处境的孤独，诗人政治和人格理想不得实现的苦闷。于是，在对雁的企慕和歌咏中，诗情达到了高潮。全诗共十二句，前十句都是在压抑的笔调和郁愤的情绪中，将深刻的矛盾和紧张感累积到了顶点，而最后两句，却突然释放了这种意绪：如果托身为雁，那么，现实中的一切不平和孤苦，都可以烟消云散，在和煦的阳光下，唯有内心的真实和自白。随阳而飞的云中雁，正是身处困境下，向往无所羁縻的境界的诗人全副身心的表达。

日本学者吉川幸次郎，曾深刻体察到高启诗歌的飞翔特征，他的《中国诗史》中认为

“对飞翔的准备，在历来的市民诗人们中间，并非没有，但是恐怕可以说，像杨维禎，只不过借用了李白、李贺等前代优秀诗人们在飞翔之际所使用的词句来装饰诗歌的表面而已。真正的飞翔，至少是更为高远的飞翔，则只有到高启这一特异的天才，始有可能做到³⁴”。

这一评价，正是看到了高启的飞翔精神和盛唐诗人内在的深刻联系和一致性。这种“凌云”的风度和理念，不是表面词句的装点就可以达到，而要靠诗人内心理想和天才素质的同时具备，这是内在气质和理想的显示，“飞雁”意象是这种展露的窗扉。这种气质，确实曾在以李白为代表的盛唐诗歌中表现得最为突出，李白创造出许多极富激情和个性的意象，如飞翔的大鹏。它宛如李白的化身，“大鹏一日同风起，抟摇直上九万里。假令风歇时下来，犹能簸却沧冥水。³⁵”（《上李邕》）“大鹏飞兮振八裔，中天摧兮力不济³⁶”（《临终歌》），在自己深爱的大鹏身上，李白寄托了全副理想，倾注了极大热情；这个意象，不受任何束缚，任意飞腾于天地之间，是李白拓放不羁的性格的反映，营造出李白诗歌中开阔的境界

和恢弘的气魄。高启有力地秉承了这种意绪和意象，对“雁”的歌颂和神往，即是这样纯洁性灵和奋翅理想的寄托。

不过，高启的飞翔理念，终归要同盛唐诗人高视阔步、翱翔万里的激情和气魄有所差异，他的“雁”的形象，代表着别一种飞翔，正如吉川用“市民诗人”所概括的，高启的飞翔理念，更逼近市民的朴素和世俗理想，是诗人念求自我逍遥的体征，是只想舒展个性、过平凡和无忧生活的理想化身。如《雁》：

初到别胡沙，楼头度影斜。江南秋月好，随意宿蒹葭。

和《早过南湖》：

湖黑月未出，蒹葭露凄凄。榜人识浦溆，不畏荒烟迷。
残梦讵可续，舟摇橹声齐。开篷望天边，斗柄插水底。
津遥未见树，村近才闻鸡。自嗟远游人，中宵走东西。
不如沙头雁，宛颈犹安棲。

诗中的雁，是坚韧而不柔弱的雁，但并不是如大鹏、如黄鹄那样永远翱翔在长空之上的雄壮形象，这些雁，或者迷恋于江南秋月，在芦苇丛中惬意地栖居；或者，没有负担地在沙滩上交颈安眠，一派安详和慵懒地景色。同辛苦的远游人相比，它们细腻地展示了高启对大雁自由和随意一面的喜爱，没有任何负担和忧虑，和大鹏“负重”的飞翔导致最终“中天摧兮力不济”的悲剧意义截然不同，自适的“逍遥”，应该是高启心内和飞翔同等重要的理念。

最后，高启笔下“雁”的飞翔和逍遥，在《沁园春·雁》中的意象里，得到集中的展示和流露：

木落时来，花发时归，一年又年。记南楼望信，夕阳帘外；西窗惊梦，夜雨灯前。写月画斜，战霜阵整，横破潇湘万里天。风吹断，见两三低去，似落箏弦。

相呼共宿寒烟，想只在芦花浅水边。恨呜呜戍角，忽催飞起；悠悠渔火，长照愁眠。陇塞间关，江湖冷落，莫恋遗粮犹在田。须高举，教弋人空慕，云海茫然。

这里的雁，虽然也有许多生活苦楚和风沙磨砺，但却始终“战霜阵整，横破潇湘万里天”，激情地翱翔在无边无际的天空里。与此同时，它们也时而逍遥在芦花浅水边，呼朋引伴；时而高举在云海，机警地摆脱危机和束缚，诗人对自由飞舞的企慕，跃然纸上；而诗人的拒绝流俗的理想气质，也生机勃勃地展露出来。虽然“雁”主题的词，也是历史上为人数次吟诵过的咏物词，但联系高启诗歌中

一系列矫矫脱俗的“飞雁”意象，我们不难明白，此处的雁，正是高启飞翔逍遥精神一以贯之的表达。

高启的友人王祎在《缶鸣集·序》中评价高启诗歌道，

“季迪之诗，隽逸而清丽，如秋空飞隼，盘旋百折，招之不肯下。”

这固然是对高启诗歌风格的一种形象概括，但同时更是对高启诗歌字里行间迸发出的飞翔理想的深切体察，尤其是“盘旋百折，招之不肯下”二句，贴切地表述了高启对自由状态和飞腾理想的深深喜爱。这也是“雁”意象强烈的积极涵义。

孤独和尴尬的雁

在象征着对自由飞翔的渴望和对自我体认的意象层面之上，高启诗歌中，更多的还存在着另外一类“雁”的意象，处于理想孤独和处境尴尬之中的诗人的象征——孤独的雁。

《孤雁》是高启诗歌中的名作：

衡阳初失伴，归路远飞单。
度陇将书怯，排空作阵难。
呼群云外急，吊影月中残。
不共鳧鹭宿，蒹葭夜夜寒。

“衡阳”相传有“回雁峰”，南飞之雁，到此而北返。这个涵义是微妙的，诗人自认是在“归路”而非“征程”上陷于孤单的，所谓征途，即指士人共有的入世的传统思想，诗人少时乃至壮年时，也不乏这种豪情和责任，但无数次的碰壁和思索，使得他的理想和价值观都有所变化，就是这种变化，这种“回归”，使得自己进入了众人所无的苦闷和孤独。吉川幸次郎认为，《孤雁》表现的是诗人的“天才的自负以及由此产生的孤独感”，而“鳧鹭”则是“凡俗的诗人的比喻³⁷”，这种论述，未免失于简单，我们从通篇可见，诗人的孤独和忧闷是深刻的、沉重的，“怯”、“难”、“急”、“残”、“寒”等等心理活动的词汇，都无一例外地指向某种深沉的愤懑，这决不仅仅是对诗歌艺术的自负和文坛上的孤单就可以解释的，所以，“鳧鹭”或可代表平凡和庸碌，但诗人“归路远飞单”的苦闷，应该是和上文提到的诗人对自我的觉醒和体认，以及由此产生的在“仕”和“隐”上反复纠缠的矛盾分不开的。

可以同时作为例证的便是作于诗人辞官之后的《池上雁》（洪武三年），这首诗，

将诗人的尴尬境地和因此产生的强烈不适感，表现得非常精微：

野性不受畜，逍遥恋江渚。冥飞惜未高，偶为弋者取。
幸来君园中，华沼得游处。虽蒙惠养恩，饱饲贷庖煮。
终焉怀惭惊，不复少容于。耿耿宵光迟，慼慼寒声聚。
风露秋丛阴，孤宿敛残羽。岂无鳧与鹭？相顾非旧侣。
朔漠饶燕云，梦泽多楚雨。遐乡万里外，哀鸣每延伫。
犹怀主恩深，未忍轻远举。倘令寄边音，申报聊自许。

我们看到，同个性的舒展相比，高启对受束缚的生活，是根本无法容忍的，虽然这种豢养和尊宠来自皇帝，而且有心无心间，诗人对皇家的优渥是感激涕零的，即使无时无刻的“哀鸣”和“延伫”之中，也还“犹怀主恩深，未忍轻远举”，不过，同《孤雁》一致，诗人终究蔑视了鳧、鹭的苟且和局促，宁可怀抱对“遐乡”的热恋，忍受“终焉怀惭惊，不复少容于”的苦闷，以力求重新回到“野性不受畜，逍遥恋江渚”的快乐和自由中去，作本色和轻松的文人。这首诗，既鲜明地表达了作者坚决追求独立的心志，也隐隐传出作者的彷徨和犹疑。

与“飞雁”寄托轻举之理想一样，以“雁”和“孤雁”意象表达诗人苦闷生活、漂泊状态象征，也是由来已久。并且同样在曹植诗歌中非常明显，曹氏曾于《杂诗六首·其二》³⁸中，将孤雁作为悲凉、失去秩序的象征：

孤雁飞南游。过庭长哀吟。
翘思慕远人，愿欲托遗音。
形影忽不见，翩翩伤我心”。

他以孤雁自喻，讲述充满忧愁和哀吟的孤单旅程，暗示自己所处的不自由状态，非常动人。

杜甫的名作《孤雁》³⁹则更为典型：

孤雁不饮啄，飞鸣声念群。谁怜一片影，相失万重云。
望尽似犹见，哀多如更闻。野鸦无意绪，鸣噪亦纷纷。

这只惶惶不可终日的可怜雁的形象，让我们强烈地感觉到诗人的自喻和寄托，雁和人都在野鸦——各种宵小的包围和鸣噪中，孤独地漂泊。高度艺术化和高度形象的孤雁的描摹，使得意象的寓意分外集中和感人。

高启集子中的“雁”，多是类似杜甫这样愁思百转、不得其路的哀雁。如《夜坐闻雁》：

何处度寒云，哀多乍失群。不因愁未寝，谁到夜深闻。

这首诗，稍微有与杜甫诗歌的不同处，在刻划雁的形象的同时，也插入了诗人心理活动的直接描述：“不因愁未寝”。这样，含蓄虽然不足，但却明确地表达了人、雁一体的诗歌意味，雁在飞度寒云，在哀叹失群，人则夜不能寐，也是在艰难地独自漂泊。心志和客体水乳交融，带来了深刻的艺术感染力。

总之，与偶或一现的雁所代表的乐观积极的姿态不同，高启笔下的雁，大多是“惊雁”“孤雁”“离雁”“寒雁”等类型，它们是和高启诗歌中常常出现的晦暗、忧郁的色泽和情绪高度一致的，高启诗集中，明净俊朗的诗风，往往为更多的愁云惨雾所代替，雁的悲剧一面，自然成为诗人所着力表现的意象。其例不胜枚举，如“蝉鸣山欲暗，雁去天逾永。孤客对萧条，应嗟镜中影”（《陈氏秋容轩》），“江寒月黑夜，定宿蒹葭里。叫叫过灯前，却是谁惊起？”（《闻雁》）“牵攀不能留，恸哭野水侧。离鸿为迴翔，浮云暮愁色”（《送家兄西迁》），“风雪雁声来，寒生石城夜”（《送周四孝廉后酒醒夜闻雁声》），等等，这些雁的形象，都和寒冷、黑夜、惊恐、恸哭、愁、离、风雪等等意象群以及诗人自身心理相联系，从而在渲染处一种悲凉和孤寂无依的氛围的同时，将雁和人融为一体，借雁的不幸表达人自身的处境。诗人的悲剧心理，是连续和持久的，所以，高启笔下的这类雁，也在这一意义上形成一致和延续的意象。

第二节 雨的意象分析

“雨”在高启诗歌中出现的频率极高，粗略统计之下，在不同诗作中出现竟达三百余次之多。和历代诗人们吟咏雨景的诗歌相比，几乎是空前绝后的。单是直接以雨为题目和以咏雨为中心的诗就为数不少，如《秋雨》、《江上雨》、《梅雨》、《雨中》、《雨夜》、《雨》、《雨中遣兴》等等。此外，在用多种多样的词汇如“珠碎”“丝轻”“莎湿”“荷响”等等描绘雨的不同特征时，还借用诸种感觉如触觉、视觉、听觉、甚至味觉（高启诗歌中常出现“雨香”、“雨味”等词汇）来全方位描述雨景。这么多“雨”意象的出现，足见意义和作用不会仅限一端。可以说，在高启诗歌意境、氛围的构筑上，雨是最重要的质素之一，雨的世界也是高启最为熟悉的境界和诗人寄托情感的心灵舞台。

“雨”意象的塑造：“细、冷、晚”为特征

——迷蒙的细雨

高启笔下偶尔也有急雨出现，如“猿鸣楚雨急，江岸孤舟次”（《舟归雨中》），

“急雨才收瀑转雷，烂红千树熟杨梅”（《西山暮归》）等等。但是，他最喜爱和最用心描述的雨景，大都还是细雨蒙蒙，交织出斜风细雨的柔和景象，在这种诗境里，有柔和的忧伤和怀念，却没有强烈的感情的起伏，这既是江南风雨的实录，更是诗人柔和心境的展示。如：

《江上雨》：

冥冥众树昏，浩浩一江浑。急有迴风韵，轻无入雾痕。
鸟啼丛竹岭，人卧落花村。门巷春泥滑，谁来共酒尊？

《咏雨酬张进士羽见寄》：

珠碎复丝轻，飏迴乍拂楹。
望中来晓峡，愁里度秋城。
莎湿蛩应冷，荷响鹭还惊。
听弦知瑟润，卧簟觉帟清。
一览停云句，离抱转难平。

《寄题簪良轩》：

衣含夕润霏烟里，簾隔春寒细雨中。
听罢幽禽泥正滑，锄残乱笋径才通。

《雨中登天界西阁》：

青山楼阁楚江东，身在苍茫夜色中。
故国自遥难望见，不关春树雨溟濛。

以上种种，都是亦情亦景，在淡淡的烟雨之中，或幽居，或怀人，或回忆，或观雨。自己莫名的身世和志向，都寄托在难绘的迷离细雨中。细雨，既是象征，也是诗人落寞心志的不可或缺的自然背景，这一背景，以柔和、缓慢与朦胧为特征，提供给了高启不同于日常生活的另一个诗意的舞台，雅化了诗人的心绪和日常生活。因为“细雨”的出现，使得诗人的心志得以和喧嚣的日常生活隔离开来，“身在苍茫夜色中”，形成了诗人棲居的宁静、自我、与世隔绝的艺术世界。

作为背景之外，细雨还带着淡淡的忧伤和哀愁，表达了高启诗歌的特殊氛围和情绪。这种感觉，不同于愤激的呐喊，而和如烟如雾的细雨形象极为接近，无法言明。高启笔下的“细雨”有两个特征：细而密；绵延不绝；这种形象是诗人找到的内心情感的最佳对应物和表现形式。与同时代的杨维桢等人的强烈、诡异的文学姿态相比，高启并不喜欢直接的、刚强的性情发泄，他的忧伤和苦闷，他的不屈和独特个性，更多是以一种平和的、宽厚的表情阐发出来的。诗人大量运用可以突出“细密和绵延”特征的不同风格的词汇，如“珠碎复丝轻”，“霏烟”“溟濛”“潇潇”等等，所用词虽然不同，但所指特征则一致：都是对诗人细密、

绵延的心境和情绪的复杂反映。

——清寒的“冷雨”

自然界中的雨，虽然一般也伴随着寒冷的降临或至少是凉爽的感觉，但是诗人笔下的“冷”，是和自然界关系不大的一种温度，是从心灵深处流露和感触到的忧郁之冷、凄凉之冷。这种由雨引发的自然之外的寒意，在高诗中随处可见：

《潇湘夜雨》：

云暗苍梧万里情，满江秋雨夜寒生。
黄陵祠下萧萧竹，并作蓬窗一夜声。

《夏夜宿西园酒醒闻雨二首》：（其一）

飞虫绕烛迴梦迟，荷叶齐鸣雨一池。
不为素纨犹在手，定疑秋夜乍寒时。

《舟归江上过斜塘》：

漫漫村塘水没沙，清明初过已无花。
春寒欲雨归心急，懒驻扁舟问酒家。

《夜闻雨声忆故园花》：

帝城春雨送春残，雨夜愁听客枕寒。
莫入乡园使花落，一枝留待我归看。

《雨中晓卧》：

井桁鸟啼破曙烟，清寒薄被落花天。
闲人晴日犹无事，风雨今朝正合眠。

我们看到，数首诗中，伴随着雨声、雨丝而出现的寒冷，是多种多样的。有夜里的寒，秋天的寒，春天的寒，客游时的寒，还有所谓“清寒”，它们虽然都是因雨而起，但却都发自内心，而不独独是作用于身体上的简单感受，因为这些“寒”带来的结果，不是诗人简单的裹衣取暖，而是复杂的心理活动被触发：忽而是愁听竹声，柔肠百结；忽而是旧梦迴迟，感慨平生；忽而是归心似箭，梦入乡园，寒意引发了家的温暖和心情的急迫；忽而又清梦悠闲，越是寒冷，越触发了慵懒的暖意。所以，“寒意”的心理意义更大于简单的身体感觉，换言之，“雨寒”实际上是一种细腻的心理描写。

这些冷雨的出现，其实是和细雨相关联的，在借用绵密细雨的形象从外形的相似上表达心绪之外，诗人又借用雨的凄冷展示这种绵密心绪的凄凉一面。冷雨，在诗人是有特别的敏感的，它从“触觉”而不是上述“细雨”的“细密”的视觉出发，给了自己的感情和意绪以另一种寄托和表达。

——幽晦的“晚雨”

雨的降下，当然是不分昼夜的，不过，高启更喜欢写日色已暮或完全是深夜

时分的雨景，这时的雨，不仅难以见到清晰的容影，而且雨的声音也因此有意无意地被突出，对雨的听觉在黑暗之中倍加灵敏，而这种被突出的淅淅沥沥的雨声意味着什么，自然不言而喻。

《夏夜宿西园酒醒闻雨二首》（其二）：

人睡萧萧院落空，未秋愁已怯梧桐。
夜长犹幸西轩雨，一半听时在醉中。

《送陈则》：

挟策去谁亲？侯门不礼宾。
愁边长夜雨，梦里少年春。
树引离乡路，花骄失意人。
一杯歌短调，相送欲沾巾。

《夜雨宿东斋》：

砌冷一蛩急，窗虚诸叶稀。萧条风雨夜，幽卧掩床帏。
邻杵听初歇，斋灯看尚微。忽忧岁暮事，聊食故山薇。

《春思》：

愁兼杨柳一丝丝，客舍江南暮雨时。
自入春来才思减，杏花开过不题诗。

《逢吴秀才复送归江上》：

江上停舟问客踪，乱前相别乱余逢。
暂时握手还分手，暮雨南陵水寺钟。

《客馆夜见亮师画上有余吕二山人诗》：

上人图画故人诗，相见灯前夜雨时。
无限云山与烟树，总含秋色是相思。

这里的雨有夜半时分、无心睡眠的雨，有江南客舍、薄暮初上的雨，有“乱后余生”般的落日烟雨，有无限相思灯前得现的夜雨。总之，种种夜雨，造就的是晦暗和不明亮的视觉效果，恰好是高启心中忧郁、朦胧、思绪纠缠的客观表达。恰如“无限云山与烟树”，这些雨最大的特色就是朦胧和黯淡，在云里雾里缭绕心弦，无法言表。夜色的阻隔下，雨本身具有的透彻、明亮的特质被掩盖，“晚雨”意象所着重突出的，是诗人复杂心绪的外现：幽晦。我们看到，这些夜雨，总是和“醉”“愁”“秋”“乱”“相思”“萧条”“梦”等指向一致的心理特征相联系，可见，诗人总是在缺乏欢乐、明丽的气氛和情绪中来欣赏夜晚的雨水。因而其自身的种种不良情绪，在朦胧和无法清爽的自然气候下越发得到了强化和认知，或者说，晚上的雨，更加强烈地唤起了诗人的忧愁气氛和郁闷心情。

三种类型的“雨”意象背后的寄托：

意象的重心和内核是其背后蕴藏的主体性，而非表面呈现出的客体。分析和赏鉴意象时，我们所关注的，是它以抒性情、主观化为表征，所造成的主题多义和审美上的朦胧美感效应，而不是意象所代表的客观外物。高启笔下的三种雨，便是如此，它不是一般意义上的状物写雨，而是诗人心理活动和人格理想的对象化，浸透了他的审美情感和理性思辨。

——雨象征着执拗的漂泊感和乡愁。

大量的雨，是江南水乡独有的特色；高启成功地运用雨的意象表明了自己诗歌的地域风采，并且和其他江南独特的风物如繁密的河水、轻灵的扁舟、有历史意味的水乡风光等等一起构筑了生动的吴中风情图。但是，雨景的出现虽然让诗人的故乡情怀越发熟悉和强烈，但它们往往不是诞生在明朗的环境中，也不是在诗人得意时出现，偏偏是在诗人艰难、孤独、没有归属感时，以晦暗的姿态迎面袭来，对诗人的心境起到雪上加霜的效果。所以，经过诗人有意无意的强化，雨成为笔下的某种感情象征：漂泊和思乡之情。

《雨蓬》一诗中：

楚雨满汀洲，潇潇洒洒客舟。梦惊孤枕夜，愁掩一蓬秋。
苇叶寒相战，滩声暗共流。此时湘浦上，同听只沙鸥。

这首诗，以楚地（客居之地）的雨笼盖全诗，“楚雨满汀洲”，在无处不在的雨下，以“客舟、孤枕、夜、暗滩声、苇叶、沙鸥”等共同的意象，共同组成一系列乡愁的表征，寂寞之中倍加思亲，而打着寒战的苇叶、凄凄有声的暗流滩声、孤枕中的惊梦，都在雨的统摄下，在雨的环境中，强化和寄托了作者在异乡的孤独感，和梦幻般的恍惚，以致不知身处楚地还是家乡吴地。

再如《闻人唱吴歌》：

楚人不解听吴歌，我独灯前感慨多。记得通波亭下路，画船归去雨鸣荷。

《夜闻雨声忆故园花》：

帝城春雨送春残，雨夜愁听客枕寒。莫入乡园使花落，一枝留待我归看。此处“雨”的意象也不是单独出现的，而是和“（家乡的）画船”“荷花”“乡园花”等意象形成叠加，有故乡特征的景物象征家乡的美好，并形成因阔别已久而情不自禁产生的诸种联想。“雨”是串连其中最重要的因素，一方面，雨是典型的江南故乡特征，代表着江南。另一方面，没有“雨”，诗人不会想到雨可能打落家乡花园中的花；没有“雨”，诗人也不会想到以前常见的坐在画船之中欣赏“雨鸣荷”的惬意。所以，后面的一系列意象也就无从谈起，因此，雨是必不可

少的思乡因素和粘连剂，在雨的意象笼罩下，作者越发清晰了他乡和故乡的界域，为相思提供了典型的氛围。这里的“雨”的意象，不是机械的、自然的事实，而是“心灵的事实”。

——雨的隐性阻隔效应，指向心理深处的境界。

通过雨，诗人尽情地将心底深处对世界的隔阂、对社会的孤单表达了出来。

孤独感是高启相伴一生的影子，尽管有许多好友，如《春日怀十友》中提到的众多往昔友人，他大量赠答诗中涉及的无数诗朋酒友等，然而诗人还是无法摆脱在人生道路上不得门而出的孤独；这是特殊的时代，在文人意识高度强化和觉醒后，诗人对社会、对自身的求解，是备感孤独的一事，他常自叹“我居久离群，忧襟向谁写！”（《秋怀十首其五》），“有怀难自宣，勿谓知音稀”（《秋怀十首其二》）。所以，诗人常苦于无法找到知音来共同回答人生之惑。这种情况下，安静、隔绝的雨的世界，常导致诗人对孤独的品味和对人生的思考。

如《江上雨中》：

江涨随沔欲到门，湿云依树易黄昏。
幽居常日无来客，何况潇潇雨满村。

因为幽居，更因为今天的“江涨”和“湿云”，诗人的世界与友人们隔绝开来了，成为自成一体和无人打扰的境地。这种孤独境况，是诗人有意选择的，我们读这首诗可以感觉到，诗人没有对自己的孤独予以置评，却用平和的姿态和笔触表达了乡村雨景，于是“幽居”和“潇潇雨满村”时的安详和宁静之感，扑面而来。

不过，孤独所带来忧绪和不快，也常常可以在其他作品里看到

再如《春草轩雨中怀王太史》：

西轩罢琴坐，凉思欺白芷。飒飒树声里，秋风满池雨。
莲衰少暗馥，禽静多幽语。对此缺良俦，当欢反伤绪。

这首诗，营造了一个风雨的世界：在飒飒的树木之声（听觉效果），和满池大大小小的涟漪（视觉效果）中，莲花是衰败的，没有了暗香；禽鸟也沉默了，偶尔有低低的响动，诗人推开身前的琴，面对白芷枯坐着，只感到无限的凉意。秋风秋雨影响了诗人的心境，同时更营造出一种寂寞、孤单、凄凉的所在，在这个隔离的世界里，诗人不仅难以产生欢意，并更因为思念良朋而加倍感到忧伤。可以说，风雨引起了诗人独特的心理，而风雨又强化了这种心理的特殊性，并且，还在客观上制造了这么一种因阻隔而导致的孤苦世界出来。

我国历代诗人，对“雨”的意象塑造是非常重要的，并且，由雨的自然特质所决定，诗人们往往将这一意象同比较消沉和郁闷的情绪相联系，曹植有《愁霖赋》，《喜霁赋》，杜甫有《秋雨叹》等等，抒发和雨相联系的孤苦郁闷之情。而且“雨”一直是文学史上“离别”的经典意象，给历代诗歌带来灰暗的色调，从古老的“我来自东，零雨其濛”（《诗经·邶风·东山》）始，后世递相沿袭者如王粲“风流云散，一别如雨”（《赠蔡之笃》），曹植“霖雨泥我涂，流潦浩纵横”（《赠白马王彪》），王昌龄“寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤”（《芙蓉楼送辛渐》）等等都属此类，数量极多。

高启笔下“雨”的意象，将这种传统发挥到了极致，在量与数上，都将“雨”所象征的迷离、愁郁的自然和人生境界推向高峰。他偏爱的雨的意象，多数和如烟如雾的感觉联系在一处，诗人的审美心理对神秘的宇宙、不如意的个人身世、曲折的情感等等扑朔迷离、只可意会不可言传的境界特别敏感；本身具备迷离特征和凄清景况的雨，受到诗人的青睐后，其恍惚朦胧的一面得到有意识的强化和突出，因而实际形成了诗人的自喻和自我化身，是诗人寻找和审视自身价值与人格内容的触发点和投射物，富有知性，耐人寻味。

第四章 高启诗歌的文学史意义

高启生前已有诗名，去世后更受到推崇，对明代的诗坛，尤其是吴中地区的诗歌创作产生了深远的影响。文震孟指出：“（启）天藻秀发，独冠一时，吴中骚雅，寔先生启之⁴⁰”。胡应麟也说：“国初，吴诗派仿高季迪，越诗派仿刘伯温，闽诗派仿林子羽，岭南诗派仿于孙贲仲衍，江右诗派仿于刘崧子高。五家才力咸足雄踞一方，先驱昭代。⁴¹”后世学者对明初诗坛形势的总结，指明了高启诗歌的文学史地位和价值。

从文学史发展的角度来看，高启是元末明初诗歌风气转折的关键人物之一。《四库全书总目提要》称赞道：“振元末纤秣縟丽之习而返之于正，启实为有力。”《国雅品》也认为：“（季迪）始变元季之体，首倡明初之音。⁴²”但诗人是如何成就这种转折的，诸家评论俱未明言。本文认为，高启是在“复古”和“主情”两个方面与后世诗人遥相呼应的，高启的文学史意义也是从两个方面得到体现的：通过对前代经典的成功模仿，对后世的复古风气的形成和诗歌艺术的开拓有很大的开创和启示意义；他的“主情”诗歌理论，以及创作实践中对主体性的强烈关注和对情感的重视，也遥遥启发了明代的诗歌走向。复古和性灵可以说是明代诗歌发展和流变中被一直关注的两大问题，也是后世评价明代诗歌的两大特色，而高启的诗歌创作，具体而微地隐含了这两种终明一代不断演变和冲突的特

点，其开启风气和借鉴意义不容忽视。

第一节 复古中的“精神意象”

——以高启对阮籍的借鉴为中心

清代《四库全书总目提要》对高启的评价，主要是从“复古”的角度来论述的：

（高）启天才高逸，实踞明一代诗人之上。其于诗，拟汉、魏似汉、魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋，凡古人之所长，无不兼之。振元末纤秣缛丽之习而返之于正，启实为有力。然行世太早，陨折太速，未能熔铸变化自为一家，故备有古人之格，而反不能名启为何格，此则天实限之，非启之过也。特其摹仿古调之中，自有精神意象存乎其间，譬之褚临褙贴，究非硬黄双沟者比，故终不与北地、信阳、太仓、历下同为后人诟病焉。

四库馆臣认为，高启用拟古的诗艺，重返古代经典，“凡古人之所长，无不兼之”，因而有效地“振元末纤秣缛丽之习而返之于正”。但高启的复古并不是对前人的简单模仿，“特其摹仿古调之中，自有精神意象存乎其间”。高启对正始诗歌的借鉴，就十分能够体现“自有精神意象”的特点。

高启的诗歌，在上起汉代古诗，下迄宋元诸家的广泛取法对象之中，对魏晋古诗，尤其是以阮籍“咏怀”传统和五古形式为代表的“正始”文学，更是别有会心。正始文学在精神气质上最基本的特点，是“深刻的理性思考和尖锐的人生悲哀⁴³”。高启诗集中的五言古诗，除《杂诗》、《春日言怀》等零散篇章外，更有比较集中的组诗《秋怀十首》、《寓感二十首》、《秋日江居写怀七首》等，都从精神气质到艺术表现，与阮籍的正始之音一脉相承，采用隐晦和比兴的手法，表达深沉和曲折的心志。与此同时，高启在复古的过程中，也蕴涵进了自己许多思想和形式上的新变化。

对高启借“正始之音”扭转元末诗风的事实，最早指明的是明代“后七子”领军人物王世贞：“明诗之昌，如汇九江，而公滥觞，其追正始，若康庄轨，而公嚆矢。”⁴⁴王氏认为，高启诗歌中的正始之音，是新朝诗歌的滥觞和开风气之作，为新一代的诗歌昌盛带来了机遇。

《明诗评》也持类似看法：“悲哉乎！元格下也。太史因沿浸淫，虽忽忽未振，而弘博凌厉，殆駸駸正始。”这段评论，同样是从振兴诗风的角度提出高启具有“正始之音”的。而阮籍的“咏怀”诗歌创作，正是“正始之音”的典型代表。

对于阮籍，高启在《天平山》一诗中表达了同阮籍一致的理想和心灵体验：

迷途远山林，迟暮堪自讼。谁追谢公游，空发阮生恸。
身今解组绶，明时愧无用。闲持九节筇，寻访事狂纵。

此诗作于洪武三年⁴⁵，从“身今解组绶，明时愧无用”可知，此时高启已经辞官回家，但却摆脱不了“谁追谢公游，空发阮生恸”的忧伤和焦虑：自身即使处在“明时”，依旧感觉到强烈的不适应。可见，这种苦闷和焦虑不是来自无法入仕和施展才能，而是代表着辞官隐居背后难以言说的哀愁。无论阮籍还是谢灵运，都是与当时的政治制度格格不入才以诗歌抒发苦闷的诗人，他们拥有自由的个性和独特的政治理想，却无法摆脱险恶的政治环境和进退两难的人生困境，结果或以啸傲山水为寄托，或以著名的“途穷恸哭”表达哀伤。高启以谢公和阮生的痛苦自比，证明他的古诗创作，恰因为与古人在“精神意象”上的契合，才迎来复古而不泥古的成功。

阮籍的八十二首《咏怀诗》，向称“厥旨渊放，归趣难求⁴⁶”，究其原因，在于作者既处恐怖的政治迫害下，不敢明白地表露心迹，故只能大量运用比兴、寄托、象征等幽密的表现手法，来寄寓自己如履薄冰的忧惧，以及对世伪道丧的感慨⁴⁷。高启在古诗《秋怀十首》⁴⁸中，把阮籍《咏怀》诗常见的意蕴、哲理、意象等变化融合，巧妙无痕地将自己的感慨和思想表达出来，正是“取融经义，自铸伟词”之意。

试将《秋怀十首·其二》和阮籍《咏怀·其一》⁴⁹做一比较，阮诗为：

夜中不能寐，起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月，清风吹我衿。
孤鸿号外野，翔鸟鸣北林。徘徊将何见？忧思独伤心。

高诗是：

明月出远林，流辉鉴床帷。促促草下虫，催我索故衣。起叹秋夜长，
欲取鸣琴挥。掩抑不成弄，中心复乖违。有怀难自宣，勿谓知音稀。

阮籍的诗歌，有“识密鉴亦洞”（颜延之《五君咏》）的特色，在感情宣泄的同时，还具有致密的知性。“夜中不能寐，起坐弹鸣琴”，众人都寂然入睡的夜半，诗人独身起来，端坐对琴——古人往往以之为操守和心志的象征，这已经不是平常的安居者的形象，而是某种孤独者的意象。“薄帷鉴明月，清风吹我衿”，明月和

象，而是某种孤独者的意象。“薄帷鉴明月，清风吹我衿”，明月和清风既是实际的写景，同时也是精神高洁、清白的象征。“孤鸿号外野，翔鸟鸣北林”中，孤鸿和翔鸟的寓意更加明显，都是孤零的不幸者，也都是追求自由而迷失方向者。最后的“徘徊将何见？忧思独伤心”，则表露了贯通全部《咏怀诗》的显著性质：感情的孤独。

高启的摹仿诗，从意象到意境都和阮籍十分相似，如阮籍的“夜”、“鸣琴”、“明月”、“床帷”等等意象群，都同样复现在高启诗歌中；高诗中的情境，也是长夜漫漫、无心睡眠，于是起床对琴，却无心去抚，只有孤寂地长叹。

但是高启的模仿并不觉得生硬，而且能感觉到他的另一种难以宣怀的郁闷。因为两首诗，并不止于表面字句、意象的类似，更有心灵深处情绪和处境的契合——“孤独”主题。两首诗在气氛和感情上的“孤独”达到了强烈的一致：阮籍是“独伤心”，是孤独的苦痛；高启是“知音稀”，是郁闷却不能“自宣”。这样，都是从真切的情感角度去表达自我，就不觉得重复和单调，只觉得两个同样苦痛的心灵有着相同的不幸，却各有各的面目。

如果说，这首诗是高启对阮籍非常明显的摹仿之作，那么有的诗则表现了更为明显的超越和再创造。如：阮籍《咏怀·其八》云：

灼灼西颓日，余光照我衣。迴风吹四壁，寒鸟相因依。周周尚衔羽，
蛩蛩亦念饥。如何当路子，磬折忘所归！岂为夸与名，憔悴使心悲。
宁与燕雀翔，不随黄鹄飞。黄鹄游四海，中路将安归。

高启的《寓感·其十五》：

踟躅远游子，驱车上高山。高山多陇坂，悲哉路何艰！其颠摩苍穹，
欲上不可攀。日暮牛力疲，前征未能闲。双轮忽中摧，一堕深谷间。
引领望黄鹄，失路何当还。

这两首诗，同样运用比兴手法塑造了一个远游在外的孤独者的形象，刻画了他们在人生路途中进退失据的处境，寄托着深沉的隐忧和思索。但从意象到意趣，高启都有自己的突破：观察生活、抒写感想的角度逐渐由内心世界转向外在世界；构思方式由寓意为主转向以形象和故事描绘为主；表现手法由直抒胸臆转向情境描绘为主。

在读者的视野中，从踟躅地驱车上山，上山过程中的坎坷和悲伤，山顶的遥不可及，日暮时分的人牛俱疲，以及突发事件的产生：“双轮忽中摧，一堕深谷

间”，都是极富动感的。伴随着情节的展开，诗人所寄托的情感也在逐渐膨胀中，直到最后“游子”走投无路时，举头愁望黄鹄的举动，恰似一个尾声，形成了故事的完整结尾和感情的最高潮。相较之下，阮诗还是用散点透视的方法，从太阳到迴风，从寒鸟到游子，从燕雀到黄鹄，只是用共同的感情松散地把各种意象联接起来。而没有高启此诗这样强烈的故事性和完整紧凑的结构。

总之，在高启《寓感》《秋怀》等古诗中，没有独创和变化的模仿之作并不多，更多的诗作广泛吸取了阮籍以来包括左思、郭璞、陶潜、鲍照、陈子昂、李白等诸家咏怀诗的表现艺术，更注重声色的渲染、场景的铺排、风格的多变。对于高启的古诗，后人赞赏道：“发端沈郁，入趣幽远，得风人激刺微旨。”⁵⁰这种评论，正是从“沈郁”“幽远”的特色来着眼的。

诗歌创作的“复古”是个复杂的问题，历史上的历次诗文复古运动，往往并非泥古不化、以古代今的迂腐之举。而是以复古为革新，希望从历史遗产中寻找新的思想和艺术武器，但各家复古的方法则经常不同，甚至对立。高启的复古，并不拘泥与对某一个作者或某一个文学流派的摹拟，而是提倡“转益多师”，兼收并蓄，这实际上是元末开放思想和心态的表现。他在《独庵集序》中说：

夫自汉魏晋唐而降，杜甫氏之外，诸作者各以所长名家，而不能相兼也。学者誉此诋彼，各师所嗜，譬犹行者埋轮一乡，而欲观九州之大，必无至矣。盖尝论之，渊明之善旷而不可以颂朝廷之光，长吉之工奇而不足以咏丘园之致，皆未得为全也。故必兼师众长，随事模拟，待其时至心融，浑然自成，始可以名大方而免夫偏执之弊矣。

高启自己的诗歌创作实践了他提出的“兼师众长”的观点。他的诗歌，不仅学习从汉代、魏晋南北朝、唐朝以来被尊为经典的诗歌，还在元朝诗歌盛行的“宗唐”风气中，独具慧眼地学习宋代的四大家苏、黄、范、陆的作品，甚至还借鉴了同时代的“元四家”的作品。缪泳谋曾指出：“季迪诗自《古乐府》、《文选》、《玉台》、《金楼》诸体，下至李、杜、王、孟、高、岑、钱、郎、刘、白、韦、柳、韩、张以及苏、黄、范、陆、虞、揭，靡所不合，此之谓大家。诵青丘子歌，其自负亦不浅矣！”⁵¹

综观高启的诗歌理论和创作，他在提倡复古时，提倡熔铸诸家，没有时代和流派的偏见。但他难免受元代“宗唐得古”风气的熏染，特别重视唐代的诗歌，对杜甫尤其推崇。这对明代后来的复古思潮有一定的影响。

明代初期，文坛弥漫着宗经复古的风气，在诗歌方面，自高棅《唐诗品汇》把唐诗分成初中盛晚，更多人的眼光关注于盛唐诗歌。正德年间形成的前七子文

学复古运动，强调从格律入手模仿古人，是直接受到李东阳影响，但其源头似可上溯到高启。高启在《独庵集序》里说：

诗之要，有曰格、曰意、曰趣而已。格以辨其体，意以达其情，趣以臻其妙也。体不辨则入于邪陋，而师古之义乖；情不远则堕于浮虚，而感人之实浅；妙不臻则流于凡近，而超俗之风微。

高启把格放在作诗要义的首位，主张应由格以师古人之体，借古人的格调来表达自己的意趣，其论与李梦阳等人的格调说契合。李梦阳复古，取径较广，上自《诗经》、《楚辞》，下至唐诗，都是他取法的对象，这与高启“兼诗众长”的意见也相一致。至于后七子阵营中的谢榛要合盛唐十四家为一家，后来著《诗薮》的胡应麟主张“集大成”之说，也是受到了高启的影响。

高启之后，直到近一百年后的弘治、正德间，以李东阳为代表的茶陵诗派才又提倡宗法古代，尤其宗法唐人，写“不经人道语”。其后规模更大的、并且堪称扭转风气的成功，在嘉靖、隆庆年间的李梦阳、何景明等“前七子”身上实现，他们高唱复古，掎击诗坛，“迨李、何起，而坛砧下移郎署。古则魏晋，律必盛唐，海内翕然从之⁵²”。接着李攀龙、王世贞等“后七子”继起，“其持论，文必西汉，诗必盛唐，大历以后书勿读”，复古思潮更加高涨，粗略看来，明代诗坛长期摇荡的确实是复古的旗号，不仅前后七子笼罩诗坛百年为典型的“复古”，明末，陈子龙又成为余响，中间著名诗人或诗派如吴中四才子、唐宋派等也都曾打出以古为新的旗号。以故，后人论明诗常有以“复古”二字概括之，其中著名的则如沈德潜《明诗别裁·序》中，简单地将明代诗歌概括为：“宋诗近腐，元诗近纤，明诗其复古也”。

众诗人的“发思古之幽情”，其着眼点还是为了现在。刘基、宋濂等人的复古是针对元代以来所谓“纤弱”“穠缛”的诗风而发，在风云激荡的时代，希望诗歌回到儒家“诗教”的老路，以对现实有所贡献；高启和其后的吴中派倡导“转益多师”，或慕秦汉，或羨六朝，则是为了甩脱礼法的束缚以张扬自我。各家的复古争论，其实就各家的主观愿望来说，不过都是对古代不同的追摹和反叛中求得诗歌的创新，“天下同归而殊途，一致而百虑”。

但是，在“复古”的声势上，高启同李、何等前七子相比，影响和反响都远远不及，一方面是高启对于复古，多落实于创作而没有形成系统的复古理论，另一方面，高启的“兼容并蓄”，接近中庸之道。对文学发展的延续性和稳健性的重视，削弱了对传统冲击的力量，未达到时代心理趋势的要求。而李、何的‘复古’则具有反抗传统的文学价值观，以大胆革新的勇气，指示了文学发展的走向。

第二节 主情的重现

——从高启和明中叶“吴中四子”的比较谈起

元末明初吴中地区文学创作的兴盛局面，以及在文学中所蕴涵的新的质素，在明初受到了专制政权的严重摧残，整个文坛冷落寂寞了很长的一段时间。成弘年间，随着社会的发展特别是经济的增长，沉寂了百余年的思想领域渐渐呈现解冻的态势，吴中地区的文学创作也焕发出蓬勃的生机，形成了以“吴中四子”（唐寅、祝允明、文征明、徐祯卿）为代表的苏州文人集团。

明代中叶吴中地区的文学创作是中国文学史螺旋形发展的重要一环，苏州文人集团尚情重趣，打破传统道德观念的束缚，追求个人的自由发展和现实生活的享受；在文学创作中强调诗歌的言情作用，形象地表现了他们不受拘缚的真率个性和疏放自适的人生理想。他们的社会环境、生活方式和文学活动，与元末明初很有几分相似之处，并且在某种程度上受到了高启等人的影响。

苏州文人的特征是“尚真重趣”。他们注重生活的乐趣，喜欢垂钓品茗、煮酒脍鲈、读书听琴，充满了逸兴雅趣，还狎妓赌博，纵情声色，追求小市民的“俗趣”。不论雅俗，他们都以自适为归。适情率性，是他们普遍的生活态度和行为方式。唐寅疏狂豪宕，颇有“狂士”之名，袁袞《唐伯虎集序》谈到唐寅行事云：“藻思丽逸，翩翩有奇气。然行实放旷，人未之奇也，独故太守文公林奇之，尝上书吴文定公宽，览书曰：‘吴安得有此人耶？’颇为延誉公卿间。而提学御史方志恶其跡，将黜之。”祝允明也是任诞狂放的代表，《明史·祝允明传》载：

好酒色六博，善新声，求文及书者踵至，多贿妓而掩得之。恶礼法之士，亦不问生产，有所入，辄召客豪饮，费尽乃已，或分与持去，不留一钱。晚益困，每出，追呼索逋者相随于后，允明益自喜。

他们的思想行为和现实社会发生了尖锐的矛盾冲突，于是大多数人隐而不仕，或仕而不显。文征明身选翰苑，却总是闷闷不乐，一再上书求归。沈周可以说是明代中期隐逸文人的典型，他一生未应科举，以追求放心适意的生活作为最高的理想。其《别岩天道院》诗说：

琳馆惬清赏，楼居俯城阴。高竹间乔柯，幽然自山林。
我本草泽士，不谐市俗心。能来弗缘召。忽去亦莫寻。
翩翩拂双袖，孤云渺秋岑。

沈周在诗中流露出的淡泊功名、绝意仕途的思想情趣，在苏州文人中很有代表性。

苏州文人对政治的疏离，对隐逸生活的向往，对文学事业的热衷，与高启有相似之初，而他们主情的文学观也相当接近。高启主张诗歌要抒发个人性情，表现真实的感情，认为“古人之于诗，不专意而为之也。《国风》之作，发于性情之不能已，岂以为务哉。”（《缶鸣集序》）他自己的诗就是从真实感情出发，“凡可以感心而动目者，一发于诗”。（《娄江吟稿序》）“吴中四子”也同样强调诗歌的言情特征，徐祯卿《谈艺录》云：

诗家名号，区别种种，原其大义，固自同归。歌声杂而无方，行体疏而不滞。吟以伸其郁，曲以导其微，引以抽其臆，诗以言其情，故名因象昭。吾是而观，则情之体备矣。

情者，心之精也。精无定位，触感而兴。既动于中，必形于声。故喜则为笑哑，忧则为吁戏，怒则为叱咤。……盖因情以发气，因气以成声，因声而绘词，因词而定韵，此诗之源也。

徐祯卿所说的“情”，出于心之自然，并不受理念的规范和制约，来时“朦胧萌蹊”，充沛时“汪洋漫衍”，表现出随意的流动性。

苏州文人吟咏隐逸生活的诗作，渗透出悠闲自适的情调，与高启诗歌十分接近。如沈周的《和陈允德见寄韵》：

诗缄珍重寄来频，写得江村乐事新。已借云山安白发，
敢因名利问红尘。幽居种竹愁无地，病眼看花畏及春。
疏懒如今唯纵酒，自怜东老是前身。

又如《葺竹居》：

行年四十五，两鬓半苍苍。感兹白傅言，蹇予适相当。
老态一何逼，流光一何忙。坐懒百时堕，淡然与世忘。
龟勉旧田庐，今兹适葺荒。买竹数十栽，初种未过墙。
把酒时对之，疏影度微凉。再歌荣木篇，为乐殊未央。

沈周诗在闲适之趣中，包藏着对生命流逝的感慨，对世俗名利的摈弃，流露出作者对现实生活的审美判断。“已借云山安白发，敢因名利问红尘”，道出了苏州文

人的普遍心态，也与百年前的高启相沟通。类似“病眼看花畏及春”、“疏懒如今唯纵酒”、“坐懒百事堕”的句子，在高启的诗集中屡屡可见。

文征明的《道出淮泗舟中阅高常侍集有自淇涉黄河十二首因次其韵》与高启的《寓感》一样，回响着魏晋诗人咏叹生命的旋律：

伊昔东山贤，悠然眷暮迟。常恐儿辈觉，凄其捐欢趣。
富贵草露晞，勋猷春电惊。云胡不暂息，驰身旁荒戍。
潮水绝彭门，扬帆凌北固。何必非故乡，区中本形寓。
况此游目余，平生赏心处。清川渺无穷，青山不知数。
客梦落遥天，浮云更盘互。

苏州文人和高启都有感慨生命易逝的诗作，都表现了对生命的重视和珍惜，但其中还是有所不同。高启的伤逝之作时常流露出命运难以把握的茫然和畏惧，苏州文人在同一主题的作品中却更多地表现出及时行乐的倾向。这种差别，是他们所处的时代不同而造成的。

明代成弘年间，是政治上比较清明宽松的时代，经济上也有了较大的发展，尤其是吴中地区，已经恢复并超过了元末时期，商业经济也更加活跃，城市生活的繁荣上了一个新的台阶。在环境的影响下，明中叶吴中地区也和元末一样，出现了儒商合流的现象。顾璘《寿梅南君序》云：

梅南君与予友几三十余年矣。始见于南濠之上，君时未三十，读书好谈诗，褒衣曳履，退然一儒生也，人犹侵易之。又十五六年，余窜汀南，过吴，再见君，君握重货为鱼盐大贾，日执牙筹坐中堂童仆累迹，颐指目令，奔走从意。州郡有大举动，必召君计划，动适机宜，人尊之曰丈行。又六七年，余自台州入朝，过其家，尽传家事付儿辈，已筑园种树，作虚阁眺望湖山，日谈范蠡、陆鲁望之幽事，曰：“古之人贵同趣耳，何拘形迹哉！”

梅南君，姓陈名蒙，祖业医。有子名鳌，祝允明称他为表甥。陈蒙父子与文人多有来往，也可算是苏州文人集团的一分子。陈蒙的经历和元末顾瑛十分相似，起先为儒生，后弃儒经商，发家致富，又把家产交付儿子，自己过着悠闲自得的生活。

苏州文人不仅与商人交往，有的本人就出生在商人家庭，如唐寅的父亲就是商人。他们与商人的密切关系，使他们都具有一定的商业观念，如唐寅、祝允明一度以卖字鬻画为生。这样就使他们的生活方式和趣味逐渐城市化和平民化，在

他们身上既有传统文人的雅趣，又有商贾市民的俗趣，这种出雅入俗，而又雅俗并存的趣味，使他们的诗歌创作具有了时代的新色彩。

“吴中四子”在他们的诗里坦露了对生活欲望的肯定和追求，唐寅《感怀诗》说：

不炼金丹不坐禅，饥来吃饭倦来眠。生涯画笔兼诗笔，
踪迹花边与柳边。镜里形骸春共老，灯前夫妇月同圆。
万场快乐千场醉，世上闲人地上仙。

唐寅在诗中表现了追求现世快乐的生活态度，努力从个人情感和兴趣的满足中寻求个人的归宿。他诗里的生活情趣带有明显的平民色彩，“饥来吃饭倦来眠”，“灯前夫妇月同圆”，是每一个家庭都具备的最平常的日常生活，这样的理想实在算不得高尚，可唐寅却把这看成是神仙般的日子，因为这两句诗里包括了人类最基本的食和色的欲望。

“吴中四子”还在他们的诗里表达了对自我的尊重和个性的张扬，祝允明《和陶渊明饮酒》云：

四十不拟老，老状日已至。饮量复减昔，三饮已复醉。
诗来也信口，甲乙懒排次。遐览天地间，何物如我贵。
所恨每自丧，长失本然味。

诗中阐述了天地万物人为贵的思想，说明人的尊贵的价值是通过保持真实的自我来实现的。他所说的“本然味”，是指真实的思想感情、鲜明的个性和独特的行径。祝允明在另一诗中对此作了说明：“蓬头赤脚勤书忙，顶不笼巾腿不裳。日日饮醇聊弄妇，登床步入大槐乡。”（《口号》）此诗刻画了一个不修边幅，疏于礼法的狂士形象，他把读书这一件雅事看作与饮酒弄妇、登床入梦一样的日常琐事，并且是蓬头赤脚、不巾不裳地去做，与以往诗中所说的“红袖添香夜读书”的意境有天壤之别，这真是对苏州文人出雅入俗的最好诠释。

“吴中四子”还在他们的诗里描写了苏州的城市风貌和市民的世俗生活，如唐寅的《四季歌》：

满城旗队看迎春，又见鳌山烧火树。千门挂彩六街红，
风笙鼙鼓喧春风。歌童游女路南北，王孙公子河东西。
看灯未了人未绝，等闲又话清明节。呼船载酒竞游春，

蛤蜊上市争尝鲜。吴山穿绕横塘过，虎丘灵岩复元墓。
提壶携榼归去来，南湖又报荷花开。

这首诗描绘了苏州繁华的景色。唐寅笔下的苏州春天景色，色彩鲜艳夺目，声响喧哗聒耳，时间空间大幅度地跳跃变换。这种热烈、流动的美，体现了市民的审美情趣。

苏州文人在诗中所表现的生活情趣和狂放作风，更接近于杨维禎，与高启有较大的差别。高启的诗描写宴饮的不多，涉及声色更少。他饮酒不像“吴中四子”那样豪饮，而是像陶渊明那样对窗独斟，享受悠闲的乐趣，或细尝孤独的滋味，如《春日言怀》：

芳树何靡靡，鸣禽亦喑喑。时物岂不好，人事诚多乖。
忧来卧闲房，语笑孰与谐。天道谅不昧，薄愿终能谐。
惟当守贞静，有酒陶中怀。

他的诗很少写到与妓女的交往，偶而有几首，也写得比较含蓄雅致，如《江上逢旧妓李氏见过四首》，袭用白居易《琵琶行》诗意，在“孤舟江冷月明多”的凄清氛围中，听李妓唱曲，勾起风物易逝的感叹。又如《赠妓》写都下名妓楚莲香的音容笑貌：

乐籍小名妓，侯家旧主讴。笑能撩客喜，醉肯逐人留。
蝶识熏香气，莺惭度曲喉。更怜谐酒令，少日住扬州。

这首诗在几首写妓女的诗中算是最香艳的了，也只是写到莲香的笑容醉态，体香歌喉，并无色情的描写。高启也写香奁诗，虽不脱红香翠软之风，仍不失风雅。

高启不喜繁华嘈杂，喜欢清静独处，他的诗也很少写到宴饮歌舞，更多的是写林下漫步，水边徜徉，或和一二好友烹茗煮酒，观花下棋，流露出文人传统的雅兴逸趣。他笔下描绘的是农村幽静秀丽的风光，而不是城市熙熙攘攘的风俗。高启诗所具有的清新淡泊的意境，是他内敛性格的体现，也与长期在农村的躬耕生活有关。从高启的诗文和有关的生平资料看，高启是个洁身自好的文人，没有耽于声色，放浪形骸的记载，他的生活追求也是与“吴中四子”大异其趣的。

高启诗歌并不注重对外部生活和个人行为的描写，而侧重于对自己内心的探求和对人生的思考。他追求个性的自由，反对现存社会秩序和传统观念的束缚，

以及他与现实的矛盾冲突，都是通过他内心的情感的抒发表达出来的，对后人更有启迪作用。

苏州文人由于个人的性格、遭遇和处境不同，他们在诗中表现的生活态度和情趣也各不相同。在“吴中四子”里，唐寅和祝允明在某些方面比较接近杨维祯，文征明和徐祯卿则与高启更为相似。

钱谦益在《列朝诗集小传》中论及明代中叶文学发展情形时，指出吴中诗文一脉“前辈师承，确有指授”，自有其独特的传统。这个传统，就明代诗文而言，上承元末明初杨维祯、高启，下传晚明的“公安派”等人。“公安派”的代表作家三袁虽是湖北人，但公安派的核心理论“性灵说”是袁宏道在高启的家乡吴县当县令时提出来的，袁中道也在吴中地区生活过，他们也接受了吴中地区的文学传统。

高启对袁宏道的影响尤其明显。高启进退于仕隐之间，最后疏离政治，归隐田园，追求悠闲自适的生活。袁宏道也数次辞官，最终隐而不仕。袁宏道和高启一样，归隐并非出于政治原因，而是觉得做官与他的性格不合，使个性受到严重的束缚，从而感到不能忍受的痛苦。他在诗文中一再诉说做县令受到的种种束缚和苦楚，《戏题斋壁》云：

一作刀笔吏，通身埋故纸，鞭笞惨容颜，簿领枯心髓。
奔走牛马疲，跪拜羞奴婢。复衣炎日中，赤面风霜里。
心若捕鼠猫，身似近膻蚁。举眼尽无欢，垂头私自鄙。
南山一顷豆，可以没余齿。千锺曲与糟，百城经若史。
结庐甌革峰，系艇车台水。至理本无非，从心即为是。
岂不爱热官，见之烂熟耳。

袁宏道在诗里列举了做官给自己生理和心理上带来的危害，表示自己要像陶渊明那样归隐南亩，以诗酒为伴。他提出一个大胆的命题：“至理本无非，从心即为是”，认为最高的道理本来是没有是非的，只要顺着自己的本性去做，就是对的。因此他要坚决辞去县令，去享受生活的欢乐。袁宏道把官场看作黑地狱，大罗网，他要冲破罗网，奔向自由的天地，《别石蕢》说：

南山有禽，其字曰希有；北山有鸟，其名曰凤凰。两鸟排云挟雾入虚空，
虚空莽莽四顾绝稻粱。下界岂无七寸之粳米，争奈罗网纒纒常高张。

袁宏道诗中鸟的意象，与高启《池上雁》等诗里孤雁的意象是何等的一致！

袁宏道是个重视自我，率性而行的人，他在《人日自笑》诗中说：

是官不垂绅，是农不秉耒。是儒不吾伊，是隐不高莱。
是贵著荷叶，是贱宛冠佩。是静非杜门，是讲非教诲。
是释长鬓须，是仙拥眉黛。倏而枯寂林，倏而喧嚣阙。
逢花即命歌，遇酒辄呼簞。一身等轻云，飘然付大壤。

袁宏道在诗中刻画自我形象，与高启《青丘子歌》中的诗人形象在精神上有着密切的血缘关系。他们都是背弃了传统的道德和价值观念，有着自己人生信仰和执着追求的“自由人”。

高启的诗论对袁宏道的“性灵说”也有影响。高启重视诗歌的言情作用，并提出作诗“非有意为工”，要出于自然，情与景会，“发于性情之不能已”。“性灵说”则提出“不拘格套，独抒性灵”，诗歌应不受任何拘束，自然真实地表现自己的感情。高启论诗，对“意”、“趣”相当重视，提出“意以达其情”，“趣以臻其妙”。袁宏道论诗更重视天然之趣、自然之韵，认为这是诗歌艺术美的本质。高启与袁宏道不同的是，高启还是把格放在意趣之前，认为意趣要从诗歌的格调中体现。袁宏道则提出“不拘格套”，反对一切形式的束缚。由此决定了他们对学古的不同态度：高启主张学古，在古人的格调中熔铸自己的意象；袁宏道则反对学古，拒绝在形式上模仿古人。这样也就使他们的诗歌呈现出不同的风貌，高启的诗趋于雅正，袁宏道的诗则趋于俚俗。

袁宏道的“性灵说”在晚明产生了巨大的影响，而袁宏道受到高启的影响则是没有疑问的，因此也可以说，高启间接影响了晚明的整个诗坛。

正如本章开头所说，复古和主情是明代文学争论不休的两大主题，也是明代文学发展的两大主流。高启把复古和主情融为一体，在复古中熔铸自己的意象，对前七子的文学复古理论有启迪作用。而他对个性的尊重，对文学的投入，也影响到明代中后期吴中地区的诗歌创作。由于高启并未提出系统的诗歌理论，他调和复古和主情的观点缺乏鲜明的针对性和论辩性，再加之创作上的天才飘逸，摹仿的可操作性不强⁵³，所以，高启诗歌的文学史意义，也更多地表现在思想和风气的启示上。

注释:

¹ 《大全集提要》，上海古籍出版社影印《四库全书》第1230册，第1页

² 章培恒《灾枣集》第100页，山东友谊出版社1998年

³ 有学者论述：“元朝政府的控制，在中国南北两大区域很不平衡。最引人注目的是在华北一带维持了密集的地方行政组织，而这一地区在蒙古人的征服中备受创伤，人口由于不断南徙和迁入城市而进一步下降，并屡遭洪水、地震、干旱、蝗灾、疫病与饥荒。杨维禎1348年所讲的北方‘一邑生灵有弗敌江以南一族之聚’，一点儿也没有夸张。对于人口众多，更加富庶的南方，政府有意在政策上实行宽松的管理。依人口比例，南方地方官仅是北方的1/5，而南方人所交的税也比北方少很多……”。见窦德士（美）：《顺帝与元朝统治在中国的结束》，《剑桥中国辽西夏金元史》第647页

⁴ 《太平乐府》卷八，《南吕·一枝花》

⁵ 详见《元史》卷94，《食货志二》：“元都于燕，去江南极远，而百司庶府之繁，卫士编民之众，无不仰给于江南……”。江南并于外邦联系紧密，贸易频繁：“至元十四年，立市舶司三于庆元、上海、澈浦，令扬发督之。每岁召集舶商于番邦，博易珠翠、香货等物。（《食货志二》）”

⁶ 详见《明初吴中地区社会政治情况》，《明史研究论丛》第2辑，江苏人民出版社1983年

⁷ 钱穆：《读明初开国诸臣诗文集》，载《新亚学报》第6卷第2期（1964年），转引自郑克晟《明清史探实》第19页，中国社会科学出版社2001年

⁸ 《铁珊瑚网·书品》

⁹ 叶盛《水东日记》卷三

¹⁰ 自玉山草堂建成后，顾瑛在十余年间举办各种文宴诗会达五十多次。据顾氏自编《玉山名胜集》记载，座上宾客大都为吴地名士：如杨维禎、倪云林、柯九思、陈基、郑元祐、张翥和袁华等，杨、倪二人更是国内知名的文坛、画坛巨子。玉山雅集前后约有一百四十余位文化人参加，其中包括诗人、古文家、学者、书画家等。名士齐集，胜流如云，才媛名姝，络绎不绝，其规模之宏大、内容之丰富、次数之频繁，堪称空前，以至于“四方之能为文辞者，凡过苏必之焉”。详见顾瑛《玉山名胜集》

¹¹ 详见金檀《高青丘年谱·小引》

¹² 以下所引杨维禎诗歌皆出自《杨维禎诗集》，浙江古籍出版社1994年12月

¹³ 见《玉山名胜集》

¹⁴ 叶子奇《草木子》

¹⁵ 《洪武宝训》，转引自孟森《明史讲义》第34页，上海古籍出版社2002年6月

¹⁶ 同上

¹⁷ 明太祖曾下令：“农民之家，许穿绸纱绢布；务贾之家，止许穿布；农民之家，但有一人为商贾者，亦不许穿绸纱。”见《农政全书》，转引自孟森《明史讲义》第34页。明太祖还声称：“人皆言农桑衣食之本，然业本必先于黜末，自什一之途开，奇巧之技作，于是一农持耒而百家待食，一女躬织而万夫待衣，欲民之母贫得乎？朕思足食在于禁末作，足衣在于禁华靡，宜令天下四民，各守其业，不许游食，庶民之家不许衣锦绣。”见《洪武宝训》，转引自孟森《明史讲义》第35页

¹⁸ 《太祖实录》卷14

¹⁹ 见《明史·列传·后妃一》

²⁰ 《大诰三编·苏州人才第十三》记载：明太祖规定“寰中士夫不为君用，是外其教者，诛其身而没其家，不为之过。”

²¹ 《明史》卷285

²² 陈思和《中国当代文学史》一书中，也认为“文人意识”的定义比较难下，他的定义虽然是针对五四以来的中国文化人的，但其实也符合中国传统文化人格的状况，他认为，“‘文人意识’一词意义比较模糊，我的理解是指新文学历史上另外一批知识分子，他们对中国社会的现状也充满了批判精神，但对启蒙的意义和结果却持怀疑甚至悲观的态度，进而放弃了启蒙的追求，转而在民间确定自己的工作岗位和专业价值标准，在文学创作的‘专业’上则表现出对文学艺术本体规律特征的重视和探求。”见《中国当代文学史·绪论》，复旦大学出版社1999年

²³ 本文中所引高启诗歌、文章、词皆出自《高青丘集》，上海古籍出版社1985年版

²⁴ 吕勉《槎轩集本传》

²⁵ 《明史记事本末》卷四

²⁶ 《明史·列传·高启》

²⁷ 吉川幸次郎《中国诗史》，复旦大学出版社2001年版

²⁸ 《青阳先生文集·贡泰父文集序》

²⁹ 章培恒《明代的文学与哲学》，《复旦学报》1989年1期

³⁰ 转引自霍兰德《文学反应动力学》

- ³¹ 载复旦学报 1999 年第 1 期, 第 106 页
- ³² 陈植锽《诗歌意象论》, 第 23 页
- ³³ 《曹子建集》卷三
- ³⁴ 详见吉川幸次郎《中国诗史》第 317 页, 复旦大学出版社 2001 年
- ³⁵ 《李太白文集·卷四》
- ³⁶ 同上
- ³⁷ 详见吉川幸次郎《中国诗史》第 318 页, 复旦大学出版社 2001 年 12 月
- ³⁸ 《曹子建集》卷五
- ³⁹ 《杜诗详注》卷十七
- ⁴⁰ 文震孟(明)《姑苏名贤小记》卷上, 见《明代传记丛刊》第 148 册第 013 页, 明文书局, 1982.10
- ⁴¹ 胡应麟《诗薮》续编第 715-716 页 广文书局, 1973 年, 第 715-716 页
- ⁴² 顾起纶《国雅品》, 见《明代传记丛刊》第 16 册第 140 页, 明文书局, 1982.10
- ⁴³ 章培恒 骆玉明主编《中国文学史(新著)·上卷》, 上海文艺出版社
- ⁴⁴ 王世贞《弇州山人续稿碑传》, 见《明代传记丛刊》第 154 册第 606 页, 明文书局, 1982.10
- ⁴⁵ 金檀《高青丘年谱》, 见《高青丘集》第 1008 页, 上海古籍出版社 1985 年 12 月
- ⁴⁶ 钟嵘《诗品》, 人民文学出版社 1999 年 11 月
- ⁴⁷ 李善《文选·咏怀诗注》中指出:“嗣宗身仕乱朝, 常恐罹谤遇祸, 因兹发咏, 故每有忧生之嗟, 虽志在刺讥, 而文多隐避。”
- ⁴⁸ 这组诗作于高启从南京政权辞官回乡之后。时间考证虽然不见载于金檀著《高青丘年谱》, 但蔡茂雄先生《高青丘诗研究》中, 认为和《寓感二十首》一同作于“离开南京政坛返回娄江隐居”时。见蔡茂雄《高青丘诗研究》第 208 页, 文津出版社, 1988 年 12 月
- ⁴⁹ 本文中阮籍诗歌都引自《阮籍集校注》, 中华书局 1987 年 12 月
- ⁵⁰ (明)顾起纶《国雅品》, 见《明代传记丛刊》第 16 册第 140 页, 台湾·明文书局, 1982.10
- ⁵¹ 《高青丘集·诗评》, 《高青丘集》第 993 页, 上海古籍出版社
- ⁵² 陈田《明诗纪事》丙签《序》
- ⁵³ 李东阳《怀麓堂诗话》中说“国初称高、杨、张、徐。高季迪才力声调, 过三人远甚, 百余年来, 亦未见卓然有以过之者, 但未见其止耳。……今人类学杨而不学高者, 岂惟杨体易识, 亦高差难学故耶!”

参考书目

古代部分：

- 《元史》 明 宋濂等撰 中华书局 2000 年版
《明史》 清 张廷玉等撰 中华书局 2000 年版
《明史纪事本末》 清 谷应泰撰 中华书局 1973 年版
- 《高青丘集》 明 高启 上海古籍出版社，1985 年版
《大全集》 明 高启 四库全书本
《凫藻集》 明 高启 四库全书本
《眉庵集》 明 杨基 四库全书本
《静庵集》 明 张羽 四库全书本
《北郭集》 明 徐賁 四库全书本
《海叟集》 明 袁凯 四库全书本
《杨维禎诗集》 明 杨维禎 浙江古籍出版社，1994 年版
《王冕集》 明 王冕 浙江古籍出版社，1999 年版
《玉山名胜集》 明 顾瑛 四库全书本
《李东阳集》 明 李东阳 浙江古籍出版社 1995 年版
《唐伯虎全集》 明 唐寅 中国书店 1985 年版
《祝枝山诗文集》 明 祝允明 广益书局 1936 年版
《文征明集》 明 文征明 上海古籍出版社 1987 年版
《袁宏道集笺校》 明 袁宏道 上海古籍出版社 1981 年版
《曹子建集》 魏 曹植 四库全书本
《阮籍集校注》 魏 阮籍 中华书局 1987 年版
《杜诗详注》 唐 杜甫 四库全书本
《李太白文集》 唐 李白 四库全书本
- 《文选》 梁 萧统 编 上海古籍出版社 1986 年版
《诗品》 梁 钟嵘 人民文学出版社 1999 年版
《诗薮》 明 胡应麟 上海古籍出版社 1979 年版
《明诗纪事》 明 陈田 上海古籍出版社 1993 年版
《静志居诗话》 清 朱彝尊 人民文学出版社 1990 年版
《列朝诗集小传》 清 钱谦益 上海古籍出版社 1983 年版
《明诗别裁集》 清 沈德潜 周准 辑 中华书局 1975 年版

《四库全书总目提要》 清 纪昀等纂 河北人民出版社 2000 年版

《明代传记丛刊》周骏富 辑，台湾·明文书局 1982 年版

现代部分：

《中国文学史（新著）》 章培恒 骆玉明 主编 上海文艺出版社 1999 年版

《中国当代文学史》 陈思和 复旦大学出版社 1999 年版

《中国文学批评通史·明代卷》 王运熙 顾易生 主编上海古籍出版社 1996 年版

《中国文学思想史》（日）青木正儿 著（孟庆文 译）春风文艺出版 1985 年版

《中国美学史大纲》 叶朗著 上海人民出版社 1985 年版

《剑桥中国辽西夏金元史》（德）傅海波，（英）崔瑞德，中国社会科学出版社 1998 年版

《剑桥中国明代史》（美）牟复礼，（英）崔瑞德 中国社会科学出版社 1992 年

《明史讲义》 孟森 上海古籍出版社 2002 年版

《灾枣集》 章培恒 山东友谊出版社 1998 年

《高青丘诗研究》 蔡茂雄著 台·文津出版社 1988 年版

《杨维禎诗学研究》 刘美华 文史哲出版社 1984 年版

《明代诗文研究史 1368—1911》 陈正宏著 上海文化出版社 2000 年版

《中国江浙地区十四至十七世纪社会意识与文学》 陈建华著 学林出版社 1992 年版

《明代中期文学演进与城市形态》 郑利华著 复旦大学出版社 1995 年版

《诗稗鳞爪》 廖可斌著 浙江大学出版社 1999 年版

the poet Kao chi L. Mote Princeton University Press 1989

《李贽与晚明文学思想》 左东岭著 天津人民出版社 1997 年版

《中国诗学的思路与实践》 蒋寅 广西师大出版社 2001 年版

《宋元明诗概说》（日）吉川幸次郎（李庆等 译） 中洲古籍出版社 1987 年版

《中国诗学》 叶维廉 著 生活·读书·新知三联书店 1992 年版

《诗论》 朱光潜 生活·读书·新知三联书店 1984 年版

《诗歌意象论》 陈植锷 中国社会科学出版社 1990 年版

《中国文学艺术精华》（美）刘若愚 著 黄山书社 1989 年版

《中国文学研究·第三辑》 复旦大学中国古代文学研究中心编 江西教育出版社 2000 年版

《中国古典文学丛考·第二辑》 复旦大学出版社 1987 年 11 月

《魏晋风度》 宁稼雨著 东方出版社 1992 年版

《视角与方法：中国古代文学新论》 吴晟 纪德君 主编 黑龙江人民出版社
2002 年版

《中国古代文学论集》 陶新民 孙以昭 主编 人民文学出版社 2001 年版

《意象的流变》 刘岱 主编 生活·读书·新知 三联书店 1992 年版

《抒情的境界》 刘岱 主编 生活·读书·新知 三联书店 1992 年版

《悄悄散去的幕纱：明代文化历程新说》 陈宝良著 陕西人民教育出版社 1988
年版

《汉唐文学的嬗变》 葛晓音著 北京大学出版社 1990 年版

后记

上海五月的夏天，在谈之色变的“非典”逐渐消亡之际，我的这篇文章却终于逐渐清晰，乃至诞生。然而，惭愧之情却早已取代了喜悦，实在地讲，我远远没有完成导师黄毅先生的期望。回望来时路，复旦的三年，也是成长的三年，黄老师从生活到学术上都给予我以无微不至的关心和指导，照理，叨领了老师一千余个日子的点拨和熏陶，在学业临近暂停之际，我至少应该拿出一篇光鲜和合格的论文来回报老师以万一的，可惜由于自己的慵懒和愚钝，连这么一小步都未必达到了。

这篇论文，从构思、开题报告到正式动笔，真是一个漫长的过程，占去了我在复旦园中一半的逍遥日子；然而可笑的是，耗时如许之久，却并非此文覃思学精，而是自己的效率不高和水准有限所致。围绕着元末著名诗人高启，这个和我相隔六百余年之久的吟唱者，文人，和他的诗歌，我也许始终没有进入，仅仅是卡夫卡《城堡》中那个走不进海市蜃楼般城堡的K罢了。

不过，收获也许永远不在于终点，而在于风风雨雨的途中，这曾是哲人的名言，现在却因自己的亲历而终于铭刻于心。在论文写作以及这之前的学业之路上，“我们中心”（在同学们的口中，“复旦中国古代文学研究中心”早已被这句亲热的话取代了）无数老师和同学都给予我以热情的友爱和关注，我不是自己论文中那位耐得寂寞（至少他客观上如此了）的诗人，师长和朋友给我的关爱是我在远离故乡的异地幸福地度过这么久的源泉，虽然这幸福是懵懂的，且以学业上的终于未能登堂入室为代价。

再次感谢黄老师，感谢我们中心的郑利华、黄仁生两位先生，资料室的周春东老师和众同学们。这种感情，仿佛阳光在地，掇拾不起，但任谁也知道其中的煦暖和感动。

2003/5/26

于夏初的复旦园

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或其它机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中作了明确的声明并表示了谢意。

作者签名： 王进 日期： 2003年5月5日

论文使用授权声明

本人完全了解复旦大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名： 王进 导师签名： 黄毅 日期： 2003年5月5日